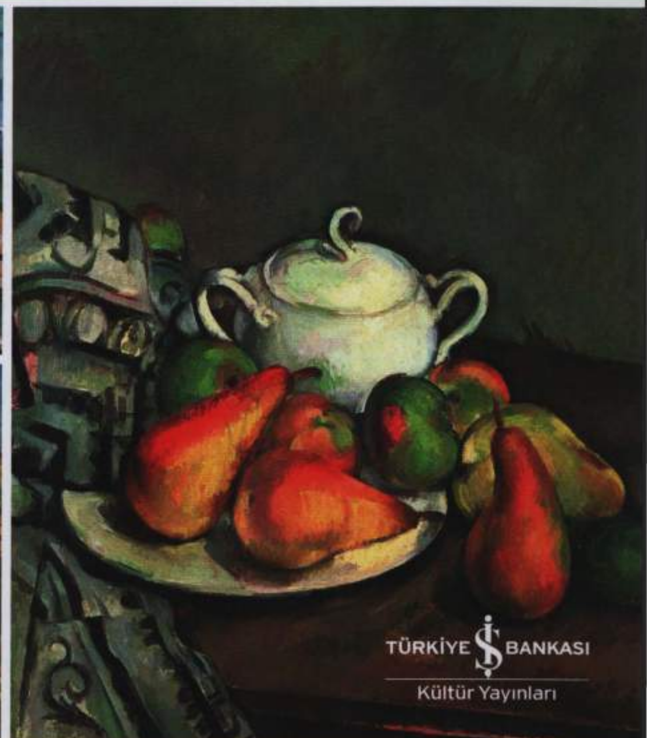




CÉZANNE

500 GÖRSEL EŞLİĞİNDE YAŞAMI VE ESERLERİ

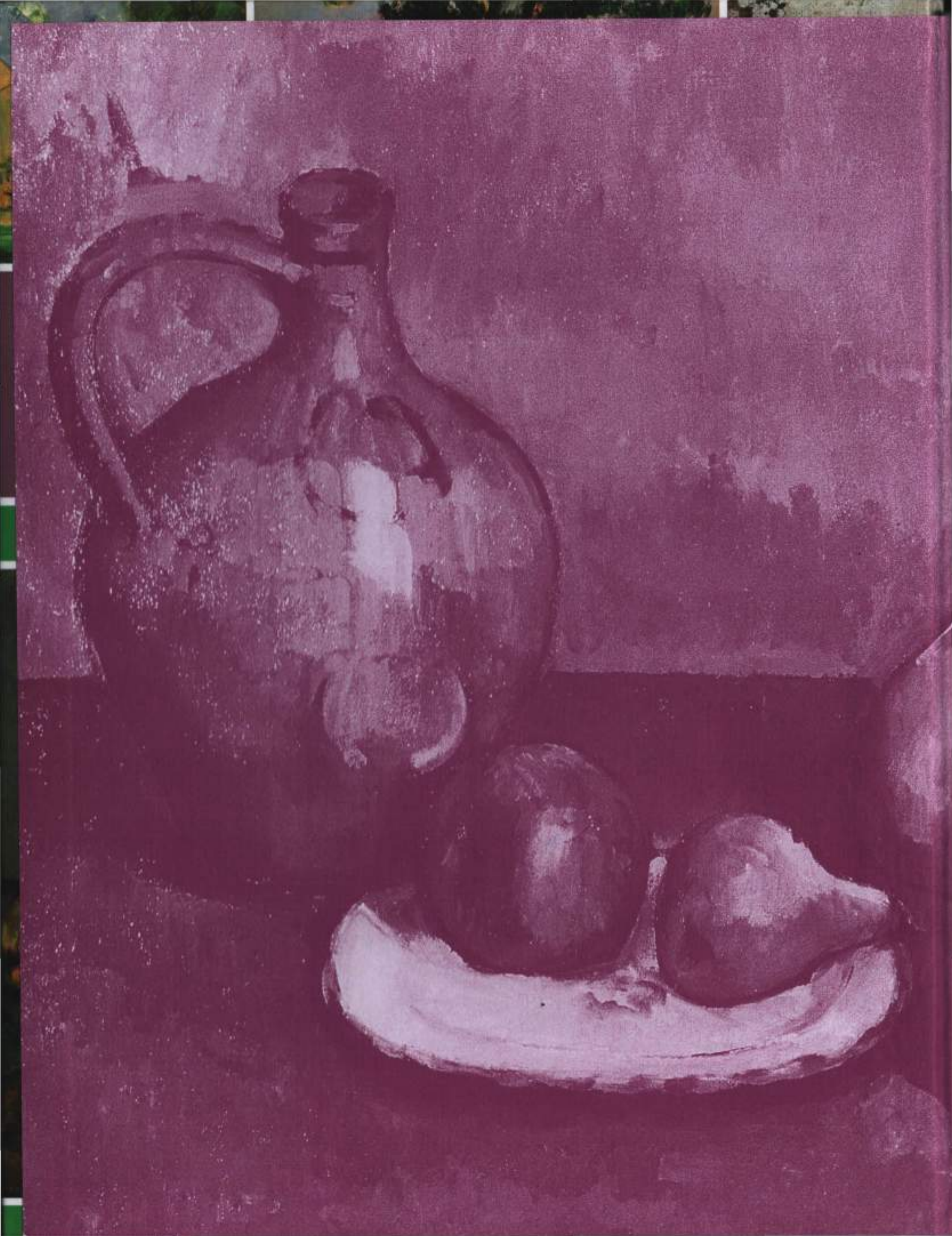


TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

EN ÖNEMLİ 300 RESMİNDEN OLUŞAN GALERİ İLE SANATÇININ YAŞAMI VE SANATININ RESİMLİ AÇIKLAMASI

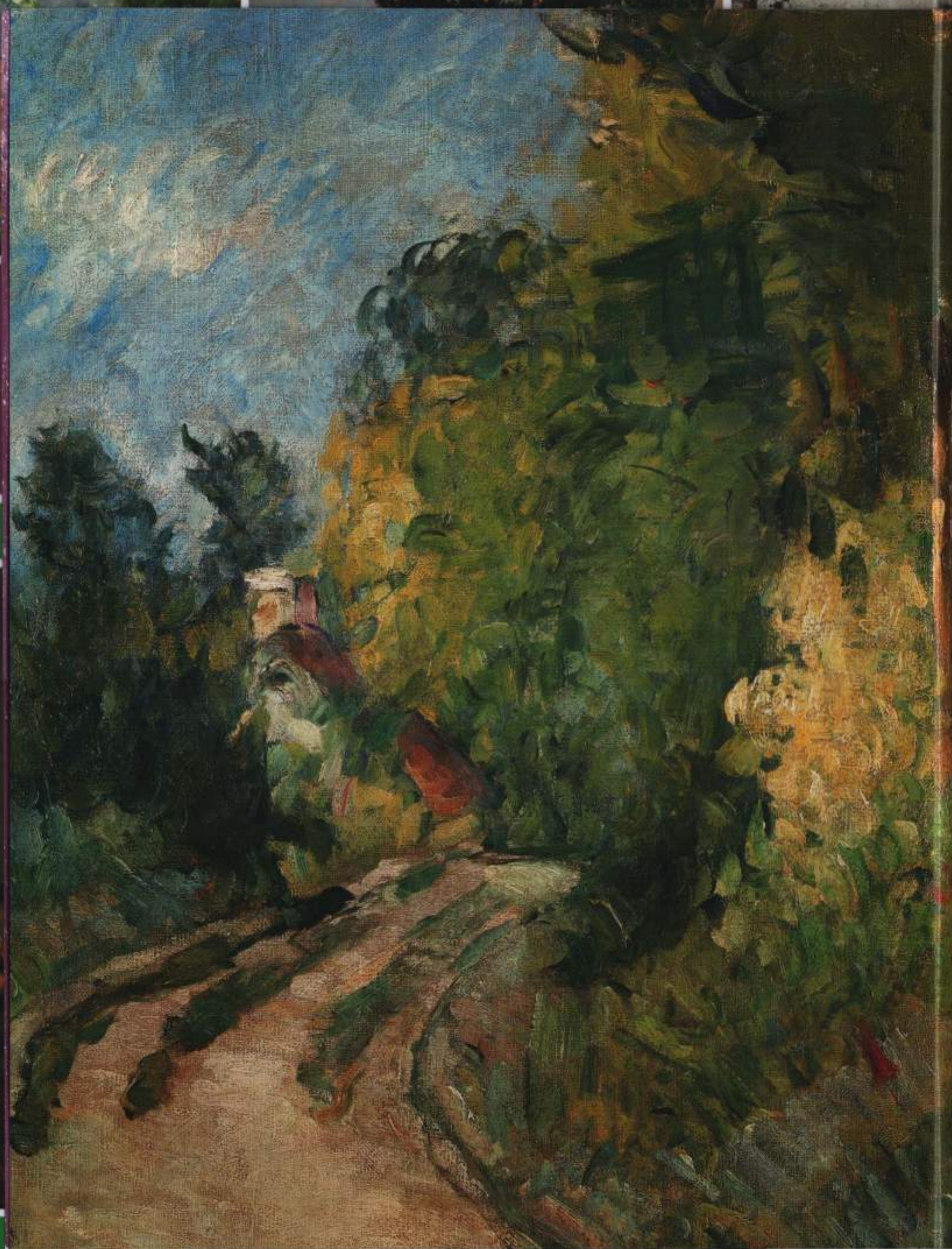
SUSIE HODGE





CÉZANNE





CÉZANNE

500 GÖRSEL EŞLİĞİNDE YAŞAMI VE ESERLERİ



EN ÖNEMLİ 300 ÇALIŞMASINDAN OLUŞAN GALERİ İLE
SANATÇININ YAŞAMI VE SANATININ RESİMLİ AÇIKLAMASI

SUSIE HODGE
ÇEVİREN: SEDA YÖRÜKER

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

CÉZANNE
500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri

Susie Hodge

Orijinal Adı:
CÉZANNE
His Life and Works in 500 Images

Türkiye yayın hakları:
© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2013 / Sertifika No: 29619

ISBN 978-605-332-056-2
Genel Yayın Numarası: 2945

Çeviren:
Seda Yörüker

Editör:
Cumhur Öztürk

Redaksiyon:
Selin Dingiloğlu

I. Basım: Mayıs 2014
Çin'de basılmıştır.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İstiklal Caddesi, Meşelik Sokak, No: 2/4
Beyoğlu 34433 İstanbul
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

GÖRSEL KAYNAKÇA
sl=sol, s=sağ, ü=üst, a=alt, o=orta

akg-images: 1, 5üs; The Bridgeman Art Library: 2, 3,5üsl. AKG: Art Focus Gallery, Zürich, İsviçre: 174a; Bettina Berggruen (ödünç alındığı yer) Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 75ü; Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo: 128o; Brooklyn Museum, ABD: 73ü; Bükreş Ulusal Sanat Müzesi, Romanya: 231a; E. G. Bührle Koleksiyon, Zürich, İsviçre: 175a; Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka: 191a; Cincinnati Art Museum, ABD: 29a; Cleveland Museum of Art, Ohio, ABD: 220; Columbus Museum of Art, Ohio, ABD: 154o; Fine Arts Museum, San Francisco, ABD: 237a; Fondation Beyeler, Basel, İsviçre: 194a, 243ü, 244o; Galeria Nazionale d'Arte Moderna, Roma: 103; Göteborgs Konstmuseum, İsveç: 148a; Graphische Albertina, Viyana, Avusturya: 179a; Guggenheim Museum, New York, ABD: 100, 241ü; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 97a, 210ü, 248o; İsrail Müzesi, Kudüs, İsrail: 197a; Erich Lessing: 75asl; Jan Krugier ve Marie-Anne Krugier-Poniatowski: 170a, 228a; Kunsthaus, Zürich, İsviçre: 33a, 143ü, 157a, 159a; Kunsthalle, Bremen, Almanya: 232a; Kunstmuseum, Basel, İsviçre: 117a; Langmatt Vakfı, Baden, İsviçre: 240ü; Mattioli Collection, Milano, İtalya: 231ü; Metropolitan Museum of Art, New York, ABD: 5s, 219ü; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 118a, 152a, 156ü; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 108s, 111, 125ü, 244a, 247a; Musée du Louvre, Paris, Fransa: 96; Musée du Petits Palais, Paris, Fransa: 16sl, 16s, 105 (tümü), 135o, 171ü; Musée Picasso, Paris, Fransa: 143a; Museu de Arte, Sao Paulo, Brezilya: 204; Museum Folkwang, Essen, Almanya: 238ü; Museum of Fine Arts, Boston, ABD: 56sl, 235ü; Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte: 67ü, 159ü; Museum of Fine Arts, Houston, ABD: 149ü, 194ü; Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç: 209ü, 232ü; Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 1, 8; National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada: 248ü; Dr Peter Nathan, Zürich: 33ü; National Gallery of Art, Washington, DC, ABD: 145a, 198a; National Gallery of Victoria, Melbourne, Avustralya: 163a; Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, ABD: 97o, 250a; Norton Gallery and School of Art, Florida, ABD: 238a; Neue Pinakothek, Münih: 114ü, 160; Oeffentliche Kunstsammlung, Basel: 40a; Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya: 243a; Philadelphia Museum of Art, ABD: 66a, 221ü; Phillips Collection, Washington, ABD: 249a; Fotoğraf: 40ü, 107ü; Özel Koleksiyon: 37üsl, 52, 64sl, 66ü, 112a, 114a, 116, 117o, 123a, 132a, 135a, 137ü, 138a, 140a, 145ü, 148ü, 153 (tümü), 157ü, 166a, 167ü, 170ü, 171a, 174ü, 179o, 186a, 197ü, 201ü, 208ü, 211a, 212ü, 222a, 227ü, 235a, 237ü, 237o, 239a, 244ü, 245 (tümü), 248a, 249ü, 250ü, 251a; Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya: 104a, 236; Rhode Island Museum of Art, Providence, ABD: 206a; Karl und Juerg Im Obersteg: 55ü; Villa Flora: 7a, 57a, 189a; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe: 41ü; Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya: 84ü, 156a; Stedelijk Museum, Amsterdam, Hollanda: 208a; Szepmüveszeti Muzeum, Budapeşte: 56ü, 127ü; The Toledo Museum of Art, Ohio, ABD: 191ü, 226a; Thyssen-Bornemisza Museum: 251o; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya: 132ü, 175ü; Wadsworth Atheneum, Connecticut, ABD: 168; Walker Art Gallery, Liverpool, İngiltere: 110a.
Alamy: 10, 17asl, 20, 23ü, 48ü, 48asl, 48as, 49, 50ü, 50a, 59üsl, 59asl, 68, 76 (tümü), 77a, 82ü, 83ü, 89üsl, 89a, 91a, 99as; Barnes Foundation, Philadelphia, ABD: 225ü; Courtauld Institute, Londra, İngiltere: 195ü; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 110o, 136ü; Kunsthalle, Hamburg, Almanya: 122a; Metropolitan Museum of Art, New York, ABD: 106a; Museu de Arte, Sao Paulo, Brezilya: 112ü; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 154a, 182a; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 118ü, 119ü, 140o, 151ü; Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 113ü; National Gallery, Londra, İngiltere: 234ü, 242a; Narodni Galerie, Prag, Çek Cumhuriyeti: 227a; Özel Koleksiyon: 166ü, 230ü; Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya: 193a, 249o; Städtische Kunsthalle, Mannheim, Almanya: 212o.
Art Archive: Alfredo Dagli Orti: 79a, 92sl, 92as, 119a; Armand Hammer Museum of Art, UCLA, ABD: 177a; Banco Central de Venezuela: 19a; Bibliothéque des Arts Décoratifs, Paris, Fransa: 12a, 22a; Burrell Koleksiyonu, Glasgow, İskoçya: 158a; Gianni Dagli Orti: 15üs; Louvre, Paris,: 25ü; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 70a, 177ü; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 23a, 27asl, 31a, 39ü, 39a, 42ü, 43sl, 47a, 69a, 109ü, 126ü, 131ü, 193ü, 226ü; National Gallery of Art, Washington DC, ABD: 55a; National Gallery, Londra, İngiltere: 92üs; Özel Koleksiyon: 88, 95ü; Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya: 59s; Städtische Kunsthalle, Mannheim, Almanya: 93.
Bridgeman: Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, ABD: 162a; Art Gallery and Museum, Kelvingrove, Glasgow, İskoçya: 138ü, 144a; Art Gallery of New South Wales, Sydney, Avustralya: 44s; Ashmolean Museum, Oxford, İngiltere: 162ü; Bibliothéque des Arts Décoratifs, Paris, Fransa: 13a, 18s; Bibliothèque Nationale, Paris, Fransa: 15a; Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo: 202a; Cleveland Museum of Art, Ohio, ABD: 200ü; Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere: 82a, 192a, 218ü, 228ü; Detroit Institute of Arts, ABD: 189ü, 242ü; Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, İngiltere: 5sl, 13ü; Fogg Art Museum, Harvard, ABD: 3, 178; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 94sl, 97ü, 192ü, 212a, 240a; Indianapolis Museum of Art, ABD: 184ü; Kimbell Art Museum, Teksas, ABD: 214a; Kunsthalle, Basel, İsviçre: 199; Kunsthaus, Zürich, İsviçre: 28ü, 58, 61üsl; Kunstmuseum, Basel, İsviçre: 109a, 125o; MMA, New York, ABD: 30sl, 130a, 191o; Minneapolis Institute of Arts, ABD: 80; Musée Carnavalet, Paris, Fransa: 18sl, 21as, 81ü, 81asl; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 61a, 222ü; Musée du Louvre, Paris, Fransa: 21üs, 22ü, 34s, 144ü; Musée du Petit-Palais, Paris, Fransa: 87üsl, 90sl, 234a; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 32a, 34sl, 44sl, 45ü, 46sl, 47ü, 75asl, 87a, 94s, 106ü, 110ü, 124, 179ü, 214ü; Musée Granet, Aix-en-Provence, Fransa: 32ü, 104ü; Museu Calouste Gulbenkian, Lizbon, Portekiz: 21sl; Fin Sanatı Müzesi, Helsinki, Finlandiya: 69üsl; Nationalgalerie, Berlin, Almanya: 62; National Gallery, Londra, İngiltere: 188a; National Gallery of Art, Washington DC, ABD: 31ü; National Museum, Stockholm, İsveç: 91ü, 146, 161o; National Museum of Wales, Galler: 6ü, 67a, 182ü, 250o; Neue Pinakothek, Münih: 172a; Portland Art Museum, ABD: 117ü; Özel Koleksiyon: 2, 6a, 17as, 25asl, 29ü, 46s, 81as, 86, 95a, 99asl, 102, 107a, 108sl, 127a, 130ü, 134, 135ü, 136a, 137a, 141, 142a, 150 (tümü), 152ü, 154ü, 155, 172o, 176ü, 186ü, 198o, 206ü, 218a, 224a, 247ü; Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya: 36, 41a, 172ü, 180ü, 196ü; Sheffield Galleries and Museum Trust, İngiltere: 128ü; Solomon R Guggenheim Museum, New York, ABD: 54a; Tokyo Fuji Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya: 122ü; Von der Heydt-Museum, Almanya: 165.
Corbis: Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD: 147ü, 246a; Alfredo Dagli Orti: 63üs, 71ü, 84a; Art Institute of Chicago, ABD: 205a; Baltimore Museum of Art, ABD: 233ü; Barnes Foundation, Philadelphia, ABD: 139a, 149a, 181ü, 207a, 217ü, 223, 225a, 229, 233a, 241a, 246ü; Bettmann, Paris, Fransa: 14; Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo: 200a; Buhrle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 201a; Burstein Koleksiyonu: 65s; Chris Hellier: 79üs; Christie's: 38, 72s, 85ü; Corbis Art: 65sl, 74, 90s; Corbis Museum: 7ü, 11, 35s, 42a, 63üsl, 63a, 70ü, 77ü, 79üsl, 85a, 115 (tümü), 128a, 133ü; Doug Pearson: 12ü; Edsel and Eleanor Ford House, ABD: 221o; Fogg Art Museum, ABD: 184o; Fratelli Alinari: 39sl; The Gallery Collection: 26, 27üsl; Guggenheim Museum, New York, ABD: 247o; Ermitaj, St. Petersburg, Rusya: 151a; Historical Picture Library: 24; 27s; 30s; 35ü; 37üs; Museum of Art, New York, ABD: 167a, 203a, 205o; Musée d'Orsay, Paris, Fransa: 139ü, 188ü, 205ü, 224ü; Musée Picasso, Paris, Fransa: 142ü; Museum of Fine Arts, ABD: 202ü; Museum Folkwang, Essen, Almanya: 196a; National Gallery of Art, Washington DC, ABD: 133a; Philadelphia Museum of Art, ABD: 69ü, 72sl, 147o, 147a, 161a, 169 (tümü), 180a, 183a, 184a, 187ü, 190, 217a; Özel Koleksiyon: 140ü, 164, 187a, 203ü, 213, 221a; Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya: 198ü; Value Art: 53, 54ü, 56s, 60, 71a, 73a, 113a, 120, 123ü, 131a; Rijksmuseum Kröller-Müller, Hollanda: 183ü; Worcester Art Museum, ABD: 207ü; Yokohama Sanat Müzesi, Japonya: 216a.
Getty: AFP/Getty Images: 83a; Buhrle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 61üs; Hulton Archive: 19ü, 25as, 28a, 37a, 51ü, 64s; Musée Bonnat, Bayonne, Fransa: 45a; Musée Marmottan, Paris, Fransa: 17ü; National Gallery, Londra, İngiltere: 158ü, 176a; Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka: 181a; Phillips Collection, Washington DC, ABD: 78; Özel Koleksiyon: 15üsl, 173a.
Photolibrary: Özel Koleksiyon: 121, 126a, 129, 163ü.
Photos12: Art Institute of Chicago, Illinois, ABD: 125a; Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa: 211ü; Musée du Louvre, Paris, Fransa: 216ü.
Superstock: Bakwin Collection, New York, ABD: 98; Barnes Foundation: 43s; 51a, 89üs, 99ü, 173ü, 185, 195a, 210a, 215 (tümü), 219a, 230a, 239ü; E.G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre: 251ü; Musée de l'Orangerie, Paris: 161ü; Özel Koleksiyon: 209a.





İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Paul Cézanne, yaşadığı dönemde geniş kesimlerce takdir edilen bir sanatçı değildi ve özgüvensizlik içini kemiriyordu. Ancak, sanat dünyasında ileriki yıllarda öne çıkacak büyük isimlerin çoğunu etkilemesi nedeniyle, günümüzde geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl sanatının öncülerinden biri kabul edilir.

Pablo Picasso (1881-1973) 1907 Temmuz'unda Paris'teki atölyesinde arkadaşlarına ve yakınlarına *Avignonlu Kızlar*'ı gösterdiğinde, sanat dünyasında bir çığır açmıştı. Bu dev tuvalin ön planındaki imge, eserleriyle sanat simsarı Ambroise Vollard'ın galerisinde karşılaştığı Cézanne'a adanmış bir ölüdoğaydı.

CÉZANNE'IN ETKİSİ

Avignonlu Kızlar, kübizme giden yolda büyük bir adım olarak kabul edilmiş ve Picasso bu yolda Cézanne'ı esas ilham kaynağı olarak görmüştür. Cézanne'ın geç dönem eserlerinden ilham alan kübizm, sanatta gerçekliği temsil etmenin yeni bir yoluydu. Cézanne'ın vizyonu kübizmin yanı sıra diğer pek çok 20. yüzyıl sanat hareketinin de başlangıç noktası olmuştu. Onun fikirlerinin Gauguin, Picasso, Malevich, Matisse, Klee, Braque, Gris, Kandinsky ve Duchamp gibi sanatçıların üzerinde derin bir etkisi vardı. 20. yüzyıl sanatının iki dev ismi Picasso ve Matisse, Cézanne için "o, hepimizin babası" demişti.

SIRADAN ADAMDAN USTAYA

Cézanne bugün modem sanatın gelişiminde büyük bir öncü kabul ediliyorsa da, en yakın arkadaşı Emilé Zola'nın (1840-1902) *Eser* (L'œuvre) adlı romanını yazdığı 1885'te durum farklıydı. Zola, romanındaki mahkûm kahramanı yaratırken Cézanne'dan ilham almıştı: O da aynı fiziksel görünüme, inatçı ve havai mizaca sahipti, kadınlar karşısında çekingendi; hırsına ve özgüvensizliğine, giderek artan bir içe kapanma ile deliliğiyle nam salma durumu eşlik ediyordu. Zola'nın mektuplarında, Cézanne'ı bir dâhi olarak gördüğü açıktı; ama başarısız bir sanatçıyı anlattığı hikâyesi, uzun arkadaşlıklarını sonlandırmıştı. Ölümünün üzerinden geçen elli yılı aşkın süre boyunca Cézanne'ın adı bu deha ve başarısızlık ikilemiyle birlikte anıldı.





En Yukarıda: Çaydanlıklı Ölüdoğa, *y, 1902-6. Cézanne sonraki ölüdoğalarında nesneleri manzara içinde öğeler olarak ele almıştır. Halının kıvrımları, meyveleri ve çaydanlığı kuşatan dağlara benzer.*

Yukarıda: Elmalar ve Bisküviler, *y. 1877. Cézanne'ın tüm eserlerinde gözlenen titizliğiyle bu ölüdoğada elmaların parlak renkli olduğu, ama yine de ağırlık ve masiflik izlenimi verebildiği görülür.*

Cézanne'ın kişiliği, sanatından ayrılamaz. Çelişkilerle dolu biri olarak, hem kendine çok inanır, hem de sıklıkla kendinden şüphe duyardı. Cézanne resim konusunda tutkulu, ama esas olarak kendi kendini eğitmiş biriydi. Her eserini büyük bir özenle ele alırken, resmini bitirme aşamasında çoğu kez ümitsizliğe kapılır ve kendini yetersiz hissederdi; çünkü fikirlerini

Yukarıda: Nehir Kıvrımı, *y. 1865. Cézanne Paris'e varır varmaz, Delacroix'nın eserlerinde gördüğü cesur renkleri, Veronese yeşilini, sarı toprak rengini ve Prusya mavisini yoğun biçimde kullandı.*

Sağda: Provence'daki Ova, *1866. Yağlıboyayı, tıpkı suluboyada olduğu gibi tutumlu kullandığı bu resim, Cézanne'ın düşkün olduğu kırlarda sıcak bir yaz gününün ağırlığını tuvale yansıtır.*



gerçekleştirme konusunda bir kez daha başarısız olduğunu düşünürdü. Ailesinden, arkadaşlarından ve sanat dünyasından gelen muhalefete göğüs gererek, "doğa ile uyum" arzusunu gerçekleştirmek için aralıksız çalışacaktı.

HAKİKATTEN DOĞAYA

İzlenimci arkadaşları gibi Cézanne da resimdeki hakikat ile meşguldü. Bir keresinde Monet için "Monet sadece bir göz; ama Tanrım, ne göz!" demişti. Fakat Monet ve diğer izlenimcilere hayranlık duysa da, onların yaptığı gibi sadece karşısında duran şeyi resmetmenin ötesine geçen fikirler geliştirmişti. O, doğanın bütününü yakalamak istiyordu, sadece güneşin doğa üzerine düştüğü anı değil. İzlenimciler Paris caddelerinin ve yakınlardaki kırsal bölgelerin titrek ışığını resmederken, Cézanne yeni bir resim biçimi ortaya çıkartmak için Aix-en Provence'da inzivaya çekildi. Her yüzeyin altında özsel bir yapının, doğayı inşa eden temellerin var olduğunu düşünüyordu. Bu yapı, üzerine hangi ışık düşerse düşsün hiçbir zaman değişmezdi. Fakat yüzey detaylarının aksine, temel çerçeve her zaman belirgin değildi, dolayısıyla resimlerini çok dikkatli düzenlemek zorundaydı. Cézanne "Doğayı silindir, küre ve koni biçiminde ele almak" istediğini söylüyordu. Bunun anlamı, onun resmettiği her şeyde yalın şekiller ve yapılar arıyor olmasıydı. Neredeyse matematiksel hesaplarla, her şeyin tuvalde tam olarak nerede durması gerektiğini belirliyordu. Her renk bir diğeriyle dengelenmeli, her fırça darbesi doğru yönde olmalıydı.

KURALLARI REDDEDİŞ

Cézanne, 15. yüzyıla dek uzanan Batı resim geleneğiyle tüm köprüleri atan sanatında vurguyu gerçekçilikten farklı unsurlara doğru taşıyan ilk sanatçıydı. Bu radikal bir tutumdu ve kuşağının ressamları da kamuoyundan ve eleştirmenlerden çok önce onun bu dehasının farkına varmıştı. Pissarro'nun 1895'te oğluna yazdığı mektup her şeyi özetliyordu: "Kimi sanatseverleri, izlenimcilerin arkadaşlarını Cézanne'da olağanüstü ve az bulunur nitelikler olduğuna ikna etmek için ne kadar uğraş verdiğime inanamazsın. Bana kalırsa insanların bunun farkına varması yüzyılları bulacak."





Cézanne: Yaşamı ve Dönemi

Cézanne'ın sanatının ayırt edici yanı, gözle görülür nesnelliğidir. Fakat eserleri aslında çoğunlukla iç dünyasına ve onu kuşatan hayata ilişkin algılarına tercüman olur. Belki erken dönem karanlık ve sert tabloları hariç, eserlerinde mizacı, verdiği mücadele ve maruz kaldıklarından duyduğu keder pek belirgin değildir. Sanatında gelişme kaydettikçe, doğanın iç bağlarına ve etkileşimine inancı artmış; her şeyin, tüm doğayı kapsayan bir tinsel görüngünün parçası olarak birbiriyle ilişkili olduğunu göstermeye çalışmıştır. Hayatını doğanın hakikatini ve kargaşasını resmetmeye adamış ve bu süreç, erken 20. yüzyılın en önemli sanatçılardan biri olmasıyla sonuçlanmıştır.

Solda: Çiçekler ve Meyvelerle Ölüdoğa, *1888-90.*



Başkaldırı



Cézanne 19. yüzyıl ortalarına doğru, Fransa'nın güneyinde doğdu. Sanata ilgisi küçük yaşlarda ortaya çıkmadı; fakat ortaya çıktığı ve bu yola baş koyduğu andan itibaren, ilgisini ve azmini hiç kaybetmedi. Yaşadığı dönemde toplumsal, teknolojik ve kültürel alanlarda gözlenen hızlı değişimler, yeni sanatsal biçimler yarattı. Bu bağlamda Cézanne'ın yaklaşımı; kendi duygusunu, enerjisini ve hayal gücünü de içinde barındıran daha çarpıcı bir üslup arayışından ortaya çıktı. Alaycı tavırlara maruz kalmasına ve çok sınırlı düzeyde itibar görmesine rağmen, çalışmaya devam etti ve geniş kesimlerin takdirini ancak ömrünün son demlerinde kazanabildi.

Yukarıda: Dört Yıkanan, *yaklaşık 1876-8.*
Solda: Kavanoz, Şişe, Fincan ve Meyveli Ölüdoğa, *yaklaşık 1869-71.*

AIX-EN-PROVENCE

Paul Cézanne 19 Ocak 1839'da, ilikleri donduran soğuk bir günde Fransa'nın güneyindeki Aix-en-Provence'ın sakin bir caddesinde, l'Opéra sokağındaki bir evde doğdu. Burada kurduğu dostluklar ve öğrenim hayatı, geleceğini doğrudan etkileyecekti.

Cézanne, 40 yaşındaki Louis-Auguste Cézanne ve 24 yaşındaki Anne-Elisabeth-Honorine Auburt'un en büyük çocuğuydu. Anne babası, Cézanne 5 yaşına gelene kadar evlenmedi.

AİLE BAĞLARI

O dönem için alışılmadık bir şekilde, Louis-Auguste gayrimeşru oğlunu nüfusuna kaydettirdi ve Paul doğumundan bir ay sonra Sainte-Marie-Madeleine Kilisesi'nde vaftiz edildi. Vaftizden hemen sonra aile, Louis-Auguste'un şapka imalatı işini yürüttüğü Cours Mirabeau 55 numaraya taşındı. İki yıl sonra ikinci çocukları Marie doğdu. Cézanne ona özel bir yakınlık duyacaktı. On yıl sonra, diğer kız kardeşi Rose doğdu; ama Cézanne ikinci kardeşiyle hiçbir zaman gerçek bir bağ kurmadı.

ÉMILE ZOLA

İlerleyen yıllarda döneminin en ünlü ve aykırı yazın insanlarından biri olacak olan Émile Zola (1840-1902), Paris'te doğdu. Mühendis olan babası Fransa'nın güneyine tayin edilince, Aix-en-Provence'a taşındı. Zola 8 yaşındayken babası öldü ve annesi, kocasının ölmeden önce üstlenmiş olduğu inşaat işinden alacağı parayı tahsil edemedi. Büyük bir yokluk içine düştüler. Ardından, eski başbakan Adolphe Thiers (1797-1877), Zola için bir burs sağladı ve Zola Collège Bourbon'a yarı yatılı öğrenci olarak kayıt oldu. Okulun belalı öğrencileri bu küçük, peltek, miyop çocuğu rahatça sataşılabilecek biri olarak gördü. Daha boylu poslu ve üst sınıftan bir öğrenci olan Cézanne onlara cephe alınca genç Zola rahat bir nefes aldı.



BAŞARILI İŞADAMI

Aix-en-Provence 19. yüzyılda pitoresk ama bir bakıma da yalıtılmış bir kentti; demiryolu yüzyılın sonlarına kadar buraya ulaşmamıştı. Kentin temel endüstrisi tekstil ve boyama işleri ile içki ve yiyecek üretimiydi. Tholonet mermerleri, Célony sıva ve tuğla işleri, kentin hemen dışında yer alıyordu. Cézanne'ın babası kurnaz bir işadamıydı

Yukarıda: Fransa'nın Provence bölgesi kırsalı. Cézanne Fransa'nın güneydoğusunda yer alan ve yazları sıcak, kışları ılıman geçen Provence'da doğmuştur.

Aşağıda: 19. yüzyıl ortalarından bir sınıf. Cézanne klasik eğitim aldı ve sanattan ziyade tarih, matematik, şiir ve edebiyata ilgi duydu.



ve iki ortağıyla birlikte kadın şapkacılığı alanında başarılı bir iş kurmuştu. Kısa süre zarfında Martin, Coupin et Cézanne adlı şirketi yönetmeye başladı ve kayda değer bir servet edindi. 1848 yılında Aix-en-Provence'daki Bargès Bankası battığında, Louis-Auguste iş hayatındaki sezgilerine güvenerek, bankanın başveznedarı Cabassol ile samimi olup Banque Cézanne et Cabassol'u kurdu. 1859'da başarısı devam etti; geçmişte Provence valisinin de oturduğu 18. yüzyıldan kalma bir mülkü, Jas de Bouffan'ı satın aldı.

CÉZANNE'IN ÇOCUKLUĞU

Maddi başarısına karşın Louis-Auguste kentin sosyal hayatına hiçbir zaman dahil olamadı. Bunun nedeni, büyük ölçüde, ilk iki çocuğu doğduğunda Anne-Elisabeth ile evli olmaması ve yaşamını kadın şapkaları ve tefecilikten kazanıyor olmasıydı. Fiilen, sosyalliği ailesinden ibaret bir münzeviye dönüştü. Sert ve otoriter bir figür olarak duygularını dışavurmakta zorluk çekiyordu; bu özelliği çocuklarına da geçti. En çok sevdiği evladı Marie, şirket işlerinde de atılgandı; sessiz ağabeyi ise, babaları hayatta olduğu sürece, kız kardeşinin gerisinde durmayı seçti. Cézanne, zekâsı, sevecenliği, hayat enerjisi ile yaşamı boyunca onu cesaretlendiren ve destekleyen annesine daha yakın oldu.

Cézanne on yaşına geldiğinde, gündüzlü öğrenci olarak Cizvit École de Saint-Joseph'e kaydedildi. Bu okula iki yıl devam ettikten sonra 1852'de Aix'teki Collège Bourbon'a yatılı öğrenci olarak birinci sınıftan başladı. Collège Bourbon'a, toplumun üst tabakalarından ailelerin çocukları gidiyordu. Buradaki altı yılı, ilk günlerde okulun belalı öğrencilerinden maruz kaldığı göz korkutma amaçlı davranışlar dahil, orta sınıftan pek çok çocuğun okul yaşamıyla aynıydı. Klasik bir eğitim alıyor, en çok fen bilimlerine, Yunanca ve Latinceye çalışıyor, klasiklere ve genel olarak edebiyata ilgisi artıyordu. En önemlisi de Collège Bourbon'da kendisinden bir yaş küçük ve meslek seçiminde derin bir etki yaratacak sıska bir çocukla arkadaş olmuştu.



Yukarıda: Aix-en-Provence'daki Sainte Jean-de-Malte Kilisesi, *Antoine Fortuné Marion, y. 1866-70. Marion amatör bir ressam ve Cézanne'ın Aix'ten yakın arkadaşıydı.*

Aşağıda: Fransız Sosyetesinde Çay Vakti, *y. 1840, Achille Deveria'dan esinle. Babası burjuva sınıfından kabul görmek istediyse de, Cézanne gösterişli cemiyetler içinde kendini hiçbir zaman rahat hissetmedi.*



ÜÇ KAFADAR

Cézanne'ın Zola'nın koruyuculuğunu üstlenip okuldaki kabadayıların eziyetlerine karşı onu kolladığı günlerden itibaren, iki çocuk ayrılmaz birer dost oldu. Bu dostluk, uzun yıllar boyu sürecekti.

Cézanne derslerinde arkadaşından daha gayretliydi; ancak Zola hızlı, keskin ve açıksözlüydü. Bir başka çocuk, ileride optik ve akustik profesörü olacak olan Baptistin Baille (1841-1918) de onlara katıldı. Hep bir arada oldukları için onlara "Les Trois Inséparables" (Üç Kafadar) adı yakıştırıldı.

AKADEMİK ÖDÜLLER

Bölgenin soylu, zengin tüccar ve çiftçi ailelerinin çocukları bu iki çocukla Don Quixote ve Sancho Panza diyerek dalga geçiyorlarsa da, okuldaki hiç kimse artık bir koruyucusu olan Zola'yı rahatsız etmiyordu. Zola, Cézanne'ın azmini örnek aldı ve en sonunda akademik ödüller kazandı. Cézanne da özellikle matematik, Yunanca ve tarihin yanı sıra bir desen yarışmasında da ödül kazanmış olmasına rağmen sanatsal hünerleri fark edilmemişti. İşin ilginç yanı, okuldaki desen yarışmalarından bazılarını kazanan Cézanne değil, Zola'ydı. İki arkadaş boş vakitlerini birlikte geçiriyor, kırlarda avare avare dolaşıyor, Arc Nehri'nde balık tutup yüzüyorlardı. Sanat ve edebiyat, özellikle de romantizm üzerine tartışıyor, birlikte Homeros ve Vergilius okuyorlardı. Latince şiirler de yazmışlıkları vardı. Zola'nın yorumu şöyleydi: "Tıpkı bende olduğu gibi, senin içinde de bir yazar var. Benim dizelerim muhtemelen seninkilerden daha yalın, fakat seninkiler kesinlikle daha şiirsel ve sahici. Sen kalbinle yazıyorsun, ben aklımla."

TAŞRANIN GEZGİNLERİ

İki arkadaş bazen Château de Galice'deki Bibémus taşocağına, Les Lauves Dağı'nın eteğine ya da Zola'nın mühendis babasının inşa ettiği barajın olduğu Gorges d'Infernets'a kadar yürüyorlardı. Bu özel yerlerden, ileride Cézanne'ın resimlerinin odak noktası haline gelecek şehrin manzarasını ve çevredeki arazileri görebiliyorlardı. En gözde yürüyüş istikametleri Tholonet köyüydü. Cézanne manzara konusundaki tutkusunu büyük olasılıkla bu sırada geliştirmişti. Desen öğrenmek için 1856'da Aix-en-Provence Sanat Okulu'nun akşam sınıfına yazıldı.

Bu yıllar, yaşamı boyunca kendini tam anlamıyla mutlu hissettiği az sayıdaki dönemden biriydi. Sonraki yıllarda bu dönemi şöyle anlatacaktı: "Biz üç arkadaş, üç haylaz çocuk derslere çok sıkı çalışıyorduk. Tatillerde ve derslerden soluk alabildiğimiz zamanlarda ise son sürat kendimizi kırlara atıyorduk. Temiz havaya, güneş ışığına... ihtiyacımız vardı. Kışın soğuk ve diriltici havasına, ayaklarımızın altındaki donmuş zeminin gıcırtılı sesine bayılırdık." Bu arada, Cézanne'ın aksi kişiliği de ortaya çıkıyordu. Sıklıkla, çoğu özgüvensizlikten kaynaklanan öfke nöbetlerine kapılıyordu.



Aşağıda: 1856'daki Paris Kongresi. Kırım Savaşı'nın üçüncü yılından sonra, savaşan uluslar arasında barış sağlamak niyetiyle Paris Kongresi toplandı.



NEŞELİ YOLDAŞLIK

Cézanne ve Zola'nın eğlencelerinden biri de, müzik icra etmek ve bestelemekti. Zola, Neşeli Yoldaşlık isimli bir grup kurdu. Kendisi klarnet çalıyordu, Cézanne ise kornet. Zola sonra-dan müziğe karşı heyecanını kaybetse de, Cézanne'ın tutkusu tüm yaşamı boyunca sürdü.



KAFADARLARIN AYRILIĞI

Üç kafadar, 1858'de Zola ve annesinin Paris'e taşınmasıyla aniden dağıldı. Zola *baccalauréat* sınavını geçemedi ve annesinin hukuk kariyeri konusundaki umutları yok oldu. Alacağı nedeniyle açtığı davalar elinde avucunda ne varsa tüketmişti. Öte yandan Paris'te yaşamanın daha ucuz olacağını ve

Yukanda: Provence'da Aralık. *Henry Herbert La Thangue (1859-1929), yaklaşık 1890. Diğer pek çok sanatçı da Provence'daki manzaranın dingin cazibesini ve altın ışığını fark etmişti.*

oğlunun burada birtakım işler bulacağını ummuştu. Zola bir nakliyat şirketinde kâtip olarak çalışmaya başladı.

Yukanda: Provence kırsalı. Provence'ın yabani bölgeleri Cézanne, Zola ve Baille için her mevsimde keşfe çıkacak eşsiz ve belki de Cézanne'ın ilham kaynağı olan yerlerdi.

Cézanne'a sıklıkla Aix-en-Provenca'da yaşadıkları zamanları andığını yazıyor, arkadaşını kendisi gibi Paris'e gelmesi ve sanat kariyerine başlaması için ikna etmeyi deniyordu. Cézanne'ın karakterini gayet iyi bildiğinden, arkadaşının temel ilgi alanlarından biri olan şey konusunda zaman kaybetmeden nasıl ilerleyebileceğini şöyle betimliyordu: "Sabah saat altıdan on bire kadar bir atölyede günlük yaşam sahneleri resmeder, ardından öğle yemeğini yer, on ikiden öğleden sonra dörde kadar ise Louvre veya Luxembourg Müzesi'nde uygun bulduğun bir başyapıtı kopyalarsın."



Solda: Émile Zola ailesiyle beraber. Cézanne'ın Zola ile arkadaşlığı çocukken başladı ve kırk yıl sürdü. Pek çok ortak ilgi alanları vardı ve yaşamlarının ileriki yıllarında da sürekli mektuplaşmayı başardılar.

SOSYAL DURUM

Cézanne'ın babası kendi kendini yetiştirmiş, çalışkanlığı ve azmi sayesinde çok para kazanmış biriydi, ama sosyal mevkii edinememişti. Bu nedenle oğlunun hukuk veya bankacılık alanında meslek sahibi olarak toplumda iyi bir konuma gelmesini istiyordu.

Louis-Auguste, züppe komşularına iş hayatındaki başarısını bir kez daha ispatlamak amacıyla, en büyük oğlunun hukuk ya da bankacılık alanına yönelmesini istiyordu; böylece sosyal açıdan iyi bir mevkii edinebilirdi.

HUKUK DERSLERİ VE SANAT SINIFLARI

Louis-Auguste için para her şeydi, onun nazarında oğlu için bankacılık ve hukuk dışında hiçbir meslek yaşantısı söz konusu olamazdı. Bu nedenle Cézanne, Zola'nın arkasından Paris'e gitmektense, *baccalauréat* derecesi aldıktan sonra babasının arzularını yerine getirdi ve Aix-en-Provence Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kayıt oldu. Boş zamanlarında şiir yazmaya, desen çizmeye, balık tutmaya, yüzmeye ve Sainte-Victorie Dağı'na tırmanmaya devam etti. Zola'ya mektuplarında hukukun ona cazip gelmediğinden yakınıyordu. Bölüm sıkıcı, onu bekleyen gelecek ondan da sıkıcıydı –bölümü bitirdiğinde babasının bankasında işe başlaması umuluyordu. Bu sırada, yerel sanat okulu olan Belediye Desen Okulu'na devam ediyor, burada aldığı dersleri hukuk derslerinin arasına sıkıştırıyordu. Bazı eski okul arkadaşlarıyla da karşılaşan Cézanne, Joseph Gibert'in geleneksel eğitiminden keyf aldı. Gibert, metoda çok önem veren, kuralcı bir ressamdı; öğrettiği temel metotlar, sonraları Cézanne'ın işine fazlasıyla yarayacaktı. Gibert, yazları altıdan sekize, kışlarıysa yediden dokuza kadar pazartesi, salı ve cuma günlerinin sabah sınıfına giriyordu. Ayrıca öğrencilerine Musée Granet'de deseni, yağlıboyayı, suluboyayı, resim kopyalamayı, litografiyi ve heykel yapmayı öğretiyordu.

JAS DE BOUFFAN

Louis-Auguste Cézanne 1859'da, daha önce Provence valisine ait olan harap bir evi, Jas de Bouffan'ı satın aldı. Bu heybetli 18. yüzyıl şatosu ve yetişkin ağaçlarla çevrili arazisi, geniş kapsamlı bir onarıma gereksinim duyuyordu. Louis-Auguste oğlunun, salonun dekorasyonu için dört büyük panel yapmasına izin verdi. Bu ilk büyük eserlerinde Cézanne, dört mevsimin renkli alegorilerini resmetti. Üslubu oldukça sertti, imgeler klasiklerden esinler taşıyordu. Ardından, babasının bu dekorlu odada gazete okurken bir portresini yaptı. Jas de





Yukanda: Yaz, Yukanda solda: Kış, 1860-2. Bunlar Cézanne'ın bilinen ilk resimleridir. Espri olsun diye her birini, akademik ressamların örnek aldığı sanatçı "Ingres"in adıyla imzalamıştır.

MUSÉE GRANET

Belediye Desen Okulu, bu galerinin içinde yer alıyordu. Buradaki eserler, Ingres'in arkadaşı François Marius Granet (1775-1849) dahil, daha az tanınan Fransız ve İtalyan ustalara aitti. Cézanne tüm resimlere hayran olmakla birlikte, klasik resimlere ve İngiliz manzara ressamlarının üslubuyla yapılmış suluboya Sainte-Victoire Dağı tablolarına özellikle bayılıyordu. Burada kopyaladığı resimlerden birini annesi sahiplenmiş ve yaşamı boyunca onu yanında tutmuştur.



Yukarıda: Baron Antoine Jean Gros'un Atölyesi, *Auguste Antoine Masse (1795-1836), yaklaşık 1830. Fransa'da geleneksel bir 19. yüzyıl canlı model sınıfı. Sadece erkek öğrencilerin çıplak modelden desen çalışma izni vardı.*

Bouffan, Cézanne için yaşamı boyunca büyük bir anlam taşıyacaktı. Sonraları evin çatısında bir atölye kurdu, fakat arazinin huzur verici topraklarında çalışırken daha mutluydu.

PARİS ÖZLEMİ

Oğlunun askerlik görevini yerine getirmesi için bir başkasına para ödüyor olması, Louis-Auguste'un servetinin faydalarından biriydi. Ancak şükran duygusuyla kendini hukuka vermiş olsa da Cézanne, ödevlerini ihmal etmeye, gittikçe isteksizleşmeye ve sanat eğitimi almak için Paris'e gitmeyi bir takıntı haline getirmeye başladı. Babasının buna cevabı, "İnsan dehayla değil, parayla yaşar"dı. Louis-Auguste için zor bir dönemdi. Fazlasıyla rahat bir orta sınıf terbiyesi ve eğitimi almış olan 20 yaşındaki oğlu düzensiz, kendini ifade etmekten aciz, asosyal ve bir bakıma da terbiyesizdi. Hukuk derslerine gitmeyi bırakmış, babasının Paris'te sanat okumaya gitmesine izin vermesi için annesinden yardım istiyordu. Galerilerin, yıllık resmi Salon sergilerinin cazibesi ve yüksek meblağlı eğitim masrafları onu kaygılandırıyor, babasıyla sık sık karşı karşıya geliyordu. En sonunda babası razı oldu, 1861'in Nisan ayında Louis-Auguste ve kız kardeşi Marie, sevinç içindeki Cézanne'ın taşınmasına yardım etmek üzere ona Paris'e kadar eşlik ettiler ve az miktarda bir harçlık bırakıp gittiler.



Aşağıda: Jas de Bouffan. Yetişmiş kestane ağaçlarıyla dizili geniş yoldan, Cézanne'ın çoğu resminde yer alan, ailenin Jas de Bouffan'daki büyük kır evine varılıyordu.



Yukarıda: Cézanne'ın rotasından görülen Sainte-Victoire Dağı. Cézanne'ı Jas de Bouffan'daki evinden her gün bu manzara karşılıyordu. Sonraki yaşamında tekrar tekrar resimleyeceği bir sahneydi.

CÉZANNE PARİS'TE

1860'lar, Paris'te olmak için heyecan verici zamanlardı. Cézanne buraya, sanatçı olma tutkusu için en sonunda bir şeyler yapabileceğine inanarak, iyimser duygularla geldi. İleride arkadaşı ve akıl hocası olacak izlenimci Pissarro ile tanıştı.

Paris'in sanat dünyası, hiç de yumuşak olmayan bir değişim sürecinden geçiyordu. Teknoloji ve toplumun gelişmesiyle biçimlere ve sanata dair yeni fikirler hızla ortaya çıkıyor, ama resmi sanat akademileri tarafından aynı hızda bastırılıyordu.

ESKİ KAFALILAR

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ve Eugène Delacroix (1798-1863) uzun süre yüksek sanatın temsilciliğini yaptılar. Ingres, neoklasik çizgileri ve kusursuz tekniği ile tanınıyor; Delacroix romantizmin akışkan, renkli ve dinamik yaklaşımını ortaya koyuyordu. Cézanne ve Zola Aix'teki yürüyüşlerinde romantik sanat ve edebiyat üzerine konuşmuşsa da, Cézanne Paris'e yaptığı bu ilk yolculuğundan önce Delacroix'nın eserleriyle karşılaşmamıştı. O sırada Delacroix, Saint-Sulpice Kilisesi'nin iki büyük, hareketli duvar resmini, *Heliodorus'un Kovuluşu* ve *Yakup'un Melekle Boğuşması* sahnesini bitirmek üzereydi.

YENİ SANAT

Ingres ve Delacroix idealize edilmiş hikâyeler resmederken, Gustave Courbet (1819-77) son zamanlarda bunun tam tersini yapıyor, çevresindeki sıradan dünyayı betimleyen oldukça aykırı eserler üretiyor ve sergiliyordu. Sadece resmin yerleşik geleneklerine





Yukarıda: Louvre'un yeni cephesi, 1861. Bu, Cézanne'ın pek çok açıdan modernleşme sürecini tamamlamış olan Paris'e geldiği yıldı. Louvre Müzesi'nin etkileyici yeni yüzü.

Solda: Moulin de la Galette, Montmartre, *Antoine Vollon (1833-1900), 1861. Montmarte tepesinin zirvesinde yer alan yeldeğirmeni Moulin de la Galetta, rahat ve davetkâr atmosferiyle, gözde bir gece kulübüne dönüşmeye başlamıştı.*



karşı çıkmakla kalmıyordu; aynı zamanda resim tekniği –kaba dokulu bir yüzeyle sonuçlanan, bir spatulayla hızlıca uygulanan güçlü ton kontrastları– de rahatsız edici bulunabiliyordu. 1855'te, eseri Exposition Universelle tarafından reddedildiğinde kendi pavyonunu kurdu ve yaklaşık 40 resmini burada sergiledi. Cézanne'ın Paris'e geldiği 1861 yılından itibaren Courbet, her ne kadar resmi sanat dünyası tarafından uzak durulması gereken biri olarak görülse de, avangard sanatçılar arasında dikkate değer bir itibar kazanmıştı. Tekniği, resimleri Louvre'da bulunan Diego Velázquez (1599-1660), Francisco Zurbarán (1598-1664) ve Jusepe de Ribera (1591-1652) gibi 17. yüzyıl İspanyol ustalarından izler taşıyordu. Cézanne, onun eserlerini ilk gördüğü andan itibaren yenilikçi üslubundan fazlasıyla etkilenecekti.

Yukarıda: Pont Neuf, 1865. Île de la Cité içinde yer alan Pont Neuf'ün bir fotoğrafı. Moda kıyafetlerle etrafta dolaşan Parisliler, Cézanne' nın Aix'in sadeliğine özlem duymasına neden oluyordu.

ACADÉMIE SUISSE

Cézanne, babasının verdiği 125 frank aylıkla, arkadaşı Zola'nın Panthéon civarında kaldığı yere uzak olmayan Feuillantines sokağında mobilyalı bir oda kiraladı. Ressam Jacques-Louis David'in (1748-1825) eski modellerinden Charles Suisse'in özel atölyesi Académie Suisse'e kayıt oldu. Bu, geleneksel bir okul değildi; Pont Saint-Michel'e yakın eski bir binanın ikinci katında, oldukça pis bir odada sanat öğrencilerinin serbestçe hareket ettiği bir mekândı. Öğrenciler, yaygın bir uygulama olan plastik kalıplar yerine canlı bir modelden çalışmak için ayda on frank ödüyordu. Herhangi bir kısıtlama, müdahale ve sorgulama olmaksızın, kendi üsluplarıyla çalışma ve kendi seçtikleri malzemeleri kullanma izinleri vardı. Ders vakitleri bile esnekti, yani istedikleri zaman katılıyorlardı. Cézanne'ı cezp eden, Akademi'nin eski öğrencileriydi. Birkaç yıl önce Richard Parkes Bonington (1802-28), Delacroix ve Courbet orada tanışmıştı. Cézanne kayıt olduğunda, Camille Pissarro (1830-1903) 1855'ten beri oraya gidiyordu. Claude Monet (1840-1926), Cézanne geldikten birkaç ay sonra Cezayir'e gönderilmek üzere askere alınacaksa da, okula 1859'da başlamıştı. Armand Guillaumin'in (1841-1927) kaydı da Cézanne ile aynı tarihteydi. Bu ilerici atmosfer Cézanne'ı cezp etmişti. O ve Pissarro tanışır tanışmaz ahbap oldular. Akademi'deki bir diğer sanatçı, Cézanne'ın Belediye Desen Okulu'ndan tanıdığı Achille Emperaire (1829-98) idi. Cézanne, Emperaire'ın sanatını daima takdir etti. Onu bodur ve kambur olduğu için dünya tarafından yanlış anlaşılmış ve dışlanmış biri olarak gördü.

Aşağıda: Sanatçının Atölyesi, Caracas, *Camille Pissarro, 1854. Cézanne ile tanışmadan sekiz yıl önce Pissarro, Venezuela'nın Caracas kentinde bir yıl geçirdi. Cézanne'dan dokuz yaş büyük olmasına rağmen ikisi yakın arkadaş olmuştu.*

PARİS'İN MODERNLEŞMESİ

1852 ile 1870 arasında Paris'in bütün düzeni kökten değişmişti. Seine bölgesinin valisi Baron Haussmann'ın gözetiminde, Paris bir ortaçağ kentinden, dar ve düzensiz caddelerin yerini düz ve geniş bulvarların aldığı; kafeler, mağazalar, parklar, müzeler ve neoklasik üslupta yapılmış bir opera binasının olduğu modern bir kente dönüştü.



LOUVRE MÜZESİ

Cézanne'ın Paris'e gelişi, yeni resimlerin Louvre Müzesi'nde sergilendiği Salon adı verilen popüler yıllık sergiye rastlamıştı. Sergiyi Zola ile gezdi ve büyülendi.

Cézanne, Salon'da resimlerini sergileyen bazı sanatçıların büyük ustalıkları ve ilginç fikirleri karşısında şaşkına dönüyor, diğerleriyle dalga geçiyordu. Gösterişi eleştiriyordu, hafif içerikli eserlerin çoğu ona sadece teknik becerinin şatafatlı gösterimleri olarak geliyordu. Courbet gibi sanatçılar yerleşik değerlere aykırı ve beklenmedik üsluptaki resimleriyle çoktan skandal yaratmış olsalar da, sanatçıların herhangi bir ithamla karşılaşmadan istediğini resimleyebilmeleri için vermeleri gereken çetin bir savaş hâlâ onları bekliyordu.

BÜYÜK USTALARI KOPYALAMAK

Cézanne Paris'e varır varmaz Louvre, Luxembourg Sarayı ve Versailles'daki kraliyet şatosunu ziyaret etti. Bunlar büyük sanatçıların eserlerini görebileceği yerlerdi. Tiziano (yaklaşık 1490-1576), Rubens (1577-1640), Michelangelo (1475-1564), Giorgione (yaklaşık 1478-1510), Velázquez, Raffaello (1483-1520), Zurbarán ve Ribera'nın koleksiyonlarını çalışacağı, eserlerini kopyalayacağı Louvre'un düzenli ziyaretçisi haline geldi. Çoğu sanat öğrencisinin aksine teknik doğruluğu amaçlamıyor, daha ziyade beğendiği eserlerden boya sürüş yöntemleri, kompozisyon biçimleri, palet seçimi ve konuların alışılmadık üslupta ele alınışı gibi alanlarda çeşitli fikir ve yorumlar ediniyordu. Sabahları Académie Suisse'e katılmak, öğlenleri ise Louvre'da eser kopyalamaktan oluşan bir rutin oturtmuştu. Özellikle Rubens'e, İspanyol ustalara ve Delacroix'ya hayrandı.

UYUMSUZ CÉZANNE

Ancak Paris onun umduğu gibi değildi. Modernleşme hareketi kaosa neden olmuştu, yeniden inşa sürecinde yaşamak zordu, kaldığı yer hayat kadınları ve hırsızlarla dolup taşıyor, polis baskın yapıyordu. Ayrıca Paris'in yeni bulvar, kafe ve kulüplerinin günün ve gecenin her saatinde modaya uygun şıklıkta giyinmiş adam ve kadınlarla dolu olduğunu fark etmişti. Cézanne, kendini buralara ait hissetmiyordu. Güneyli aksanının ve taşralı tavrının daima farkındaydı, Académie Suisse'deki diğer sanatçılar çoğu kez onu kızdırırdı. Öfkeli çıkışları ona, kolay incinirliğine gönderme yapan "L'écorché" (derisiz adam) lakabını kazandırmıştı. Pissarro diğerleri karşısında onun tarafını tutsa da, Cézanne depresyona girdi ve Aix'e geri dönmekten bahsetmeye başladı. Zola, ortak arkadaşları Baille'a şöyle yazmıştı: "Ayrıksılığından hiçbir şey kaybetmediğini kanıtlamak için sadece,

Aşağıda: San Bonaventura'nın Ölümü, *Zurbarán, 1629. Zurbarán'ın doygun renkler ve güçlü kontrastlar içindeki çarpıcı sosyal gerçekçilik sahneleri Cézanne'ı son derece etkilemişti.*



SALON

Paris Salonu, École des Beaux-Arts'ın (resmi sanat okulu) yıllık sergisiydi. İlki 17. yüzyılda gerçekleşmiş, 19. yüzyılın sonuna kadar Louvre'da düzenlenmiş, Cézanne'ın Paris'e geldiği esnada dünyanın en önemli sanat sergisi haline dönüşmüştü. Başlangıcında, son sınıftaki öğrencilerin eserlerini sergilemek için düzenlenirken, sonunda seçici kurula eser sunmak isteyen her sanatçıya açık hale geldi. Eseri sergilenen sanatçı genellikle şöhret sahibi olurdu.

Sağda: Kutsal Aile, *Raffaello, 1518. Cézanne, Raffaello'ya büyük saygı duyuyordu. Karmaşık kompozisyon, yumuşak tonlar ve şık kumaşlar Cézanne'ı büyülemişti.*



buraya geldiğinden beri Aix'e geri dönmekten bahsettiğini söylemeliyim. Gelmek için üç yıl savaş verdi, şimdiyse tüm bunlara bir gıdım dahi önem vermiyor." Paris'ten ayrılmasını engellemek için harcadığı çabalayan Zola ondan portresini yapmasını istedi. Cézanne iki kez portreye başladı ama her seferinde umutsuzluk içinde bir kenara bıraktı.

AIX'E KAÇIŞ

Zola bir gün ona uğradığında, arkadaşını bavuluyla ve paramparça edilmiş portrelerle bulacaktı. Cézanne 1861 sonbaharında Aix'e geri döndü. Arkadaşının Paris'te yaşamaya devam etme azmini kaybetmesiyle başarısızlığa uğrayan Zola, Baille'a "Cézanne'a bir şey kanıtlamak, Notre Dame'ın kulelerini kadrile ikna etmeye benziyor... Hiçbir şey onu yolundan döndüremez," diyordu.



Yukarıda: Kirazlı Çocuk, *Édouard Manet (1832-83), 1859. Cézanne'ın çalıştığı Académie Suisse, Manet'nin bağımsız üslubu ve yenilikçi fikirleri üzerinde duruyordu.*



Sağda: Louvre'un Tamamlanmış Hali, *Fransız Okulu, y. 1861. Cézanne Paris'e vardığında sıklıkla Louvre'u ziyaret edip gözde sanatçıları üzerinde çalıştı ve onları kopyaladı.*

PROVENCE'DAN PARİS'E

Aix'e dönüş, hayal kırıklığı ve umutsuzluk sonucu, Cézanne baba baskısına yenik düştü ve kasiyer olarak Banque Cézanne et Cabassol'da çalışmaya başladı. Paris'e geri dönmeden önce Jas de Bouffan çevresini resimlemek için burada birkaç ay geçirdi.



CAFÉ GUERBOIS

19. yüzyıl Paris'inde çalışan erkekler, öğle yemeği yemek ya da akşamları arkadaşlarıyla vakit geçirmek için kafelere uğrardı. Batignolles mahallesindeki Café Guerbois adeta bir buluşma yeriydi. Genellikle Batignolles grubu olarak bilinen sanatçı ve yazarlar için burası popüler bir toplantı mekânı haline geldi. Manet, Zola, Pissarro, Monet, Frédéric Bazille (1841-70), Edgar Degas (1834-1917), Auguste Renoir (1841-1919) ve Alfred Sisley (1839-99) burada bir araya gelip, canlı ve hararetli tartışmalar yürüten sanatçıların birkaçıydı.

Cézanne, Aix'teki Belediye Desen Okulu'na tekrar katılarak akşam sınıflarını takip etti ve boş vakitlerini ailesinin huzurla çevrili çiftliğinde ve çayırlarında resim yaparak geçirdi.

Yukarıda: Şatolu Manzara, *Rembrandt van Rijn (1606-69), yaklaşık 1632. Cézanne, Rembrandt'ın resim anlayışına, sarsıcı kompozisyonlarına ve atmosfer inşasına hayrandı.*

Aşağıda: Café des Ambassadeurs, Champs-Élysées, *Paris, yaklaşık 1840. Café des Ambassadeurs, Cézanne için olmasa da, Fransız burjuvaları için popüler bir restoran ve gece kulübüydü.*

JAS DE BOUFFAN

Cézanne'ın kişiliği çelişkilerle doluydu. Takdir görmek istiyordu ama oldukça utangaçtı; hırslıydı ama evhamlıydı; çekingendi ama hırçındı; gururlu ama hassas; inatçı ama değişkendi ve belki de hepsinden önemlisi, özgürdü, sıklıkla babasına küserdi. Ancak Jas de Bouffan'daki aile evinde beklenmedik biçimde ailesine bağlandı. Geniş bahçeleriyle oldukça büyük olan malikâne, yaşamı boyunca kendini en mutlu ve en rahat hissettiği yerdi. Paris'ten dönüşünden sonraki aylarda zamanının çoğunu burada çizim ve resim yaparak geçirdi. Ayrıca akademik desen anlayışında sayısız erkek nü çalıştı.



Sağda: Beauvais Yakınındaki Bir Köyün Çevresi, *Corot, yaklaşık 1850. Corot tüm tuvalleri, École des Beaux-Arts'ın kaba olarak değerlendirdiği bir üslupta, açık havada resimleyen ilk sanatçılardandı.*



PARİS'İN CAZİBESİ

Ne var ki birkaç ay sonra, Paris'ten ayrılmayı biraz aceleye getirip getirmediği sorusu aklına takıldı. Huzursuzluk hissediyor, bankadaki görevini kendine uygunsuz buluyor ve sanattaki heyecan verici gelişim ve değişimleri takip edemiyordu. Eğer Paris'e gider ama sık sık Provence'a geri dönerse, çok uzun süre evden uzak kaldığında hissettiği korkunç yuva özlemininin üstesinden gelebilirdi. Fikrini Zola'ya yazdı, Eylül 1862'de Zola ona şöyle cevap verdi: "Çalışmak için Paris'e gelme ve ardından dinlenmeye Provence'a dönme fikrine tamamen katılıyorum." Böylece oğlunun, aile bankasında kendisinin halefi olmayacağı gerçeğine neredeyse alışmaya başlayan babasıyla bir kez daha karşı karşıya geldi. Çok üzgün olsa da, Louis-Auguste oğlunun kararını kabullendi ve bankadan ayrılıp Paris'e geri dönmesine izin verdi. Bununla birlikte, resmi sanat okulu Beaux-Arts'a kayıt olmasını ve kendini tamamıyla akademik sanat derslerine vermesini içeren bazı şartlar öne sürmüştü.

Aşağıda: Borsadakiler, *Edgar Degas, yaklaşık 1879. Haussmann'ın Paris'i yenilemesi Fransız ekonomisini canlandırmıştı. Cézanne'ın çağdaşı Degas'nın yaptığı bu resimde, Paris Borsası'na duyulan inanç temsil ediliyor.*



PARİS'E GERİ DÖNÜŞ

Cézanne Kasım 1862'de, 23 yaşında, babasının uygun gördüğü 125 frank aylıkla Paris'e geri döndü. Jardin du Luxembourg yakınlarındaki sessiz bir caddede oda buldu ve babasının nasihatıyla École de Beaux-Arts'a başvurdu, ancak giriş sınavını geçemedi. Eseri hakkındaki rapora göre "Cézanne renkçi bir karakter taşısa da, abartılı"ydı. Üzgün değildi; kusursuz teknikçiliğe, görünmez fırça darbelerine, yumuşak boyaya ve manzaradan öte tarihsel konulara öncelik veren akademik resme uygun olmadığı için bu tepkiyi bekliyordu. Daima parçası olmak istediği Académie Suisse'e yeniden kayıt oldu. Édouard Manet sanatın amacı ve doğrultusu üzerine yoğun tartışmalar başlatmışken, Courbet ve Jean-Bapiste-Camille Corot'nun (1796-1875) resimlerine göndermeler yaparak gerçekçiliğin ortaya attığı yeni fikirlerin tartışıldığı bir ortama geri döndüğü için çok memnundu. Cézanne, resmi sanat çevrelerinin esnek olmayan tutumları konusunda bu avangard düşünürlerle fazlasıyla hemfikirdi. Académie Suisse'teki derslere kaldığı yerden devam ederken bir yandan da, diğer öğrencilerle iyi geçinmek ve Café Guerbois'da onlarla vakit geçirmek için daha fazla çaba gösterdi.

SALON

Cézanne Paris'te bu kez daha fazla ilerleme kaydetmeye kararlıydı. Renk ve yapı konusunda kendi özgür fikirlerini şekillendirmeye başladı. Sanat dünyasında fark edilen ve kabul gören hevesi, kararlılığa dönüştü.

Zola'nın desteği, bağlılığı ve gayretinin verdiği güçle Cézanne, Salon'a eser sunmak için hazırlığa başladı. Eğer bu yolla resmi onaylanırsa babası ile tatsız giden ilişkisi düzelirdi ve dahası, saygı görmeyi ve kendi geçimini sağlayabilmeyi de istiyordu.

PARİS'TE ÇALIŞMAK

Cézanne Kasım 1862'de Paris'e yerleşmiş, vaktinin çoğunu atölyede geçirdiği sade bir hayat kurmuştu. Babasının gönderdiği aylık sayesinde (büyük olasılıkla annesinden de yardım alıyordu), konforlu denilebilecek bir hayat sürdürüyordu. Genelde, Delacroix'nın Musée du Luxembourg ve Saint-Sulpice'deki Saints-Anges Şapeli gibi yerlerde sergilenen resimlerini kopyalıyordu. Kendini ilk Paris macerasında olduğundan daha mutlu hissediyor ve yakın arkadaşları kadar kafelere gitmiyorsa da, gittiğinde kaba olmamaya çalışıyordu.

TUTKU VE TAVİZ

Hevesli sanatçılar her yıl, devletin desteklediği Salon jürisine eserler sunuyorlardı. Seçici kurul, akademik üslupla çalışan ve aşırı tutucu görüşlere sahip sanatçılardan oluşuyordu. Sonuç olarak, genelde sadece değer verdikleri akademik tekniklere uygun eserleri kabul ediyor, bu üsluptan uzaklaşan her ne olursa reddediyorlardı. Salon'un zemininden tavanına kadar resim asılıydı, duvarlar boylu boyunca doldurulurdu. Yıllık serginin açılışı daima popüler bir etkinlikti, binlerce kişi bilet satın alıyordu; yani sadece duvarlar değil, eserlerin sergilendiği salonlar da doluydu. Diğer bir eğlence, serginin resmi açılışından önce sanatçıların eserlerine cila attığı "cila günü"ydü. Bu etkinlik bile bir ilgi odağı oldu ve biletler büyük bir talep gördü. Sanatçılar için fırsatlar sayısızdı: Gazeteciler köşelerinde onlara yer verdiğinde,

Aşağıda: Paris Salonu. *18. yüzyıl Paris Salon'u illüstrasyonunda sanat eserlerinin nasıl sergilendiği görülüyor. 19. yüzyılda daha da fazla* eser *sergileniyordu.*



FOTOĞRAF

1839'da fotoğrafın icadı sanatçıları çok etkiledi. Artık gerçeğin görüntüleri fırça darbeleri ve boya karışımları olmadan da kâğıda aktarılabilirdi; halk resimlerdense fotoğrafik portreleri veya manzaraları tercih ediyordu. Bazı sanatçılar resmi bıraktı, fotoğrafa başladı; diğerleri daha gerçekçi resimler çizerek makinaların ötesindeki becerilerini gösterdi. Bazısı da fotoğrafı kompozisyonlarını canlandırmak için kullandı. 1839'da ressam Delaroche (1797-1859), "Bugünden itibaren resim öldü!" diye bildirse de, birçok sanatçı bunun sadece bir değişim olduğunu hissediyordu. Bu değişimin nasıl olması gerektiği asıl tartışma konusuydu.



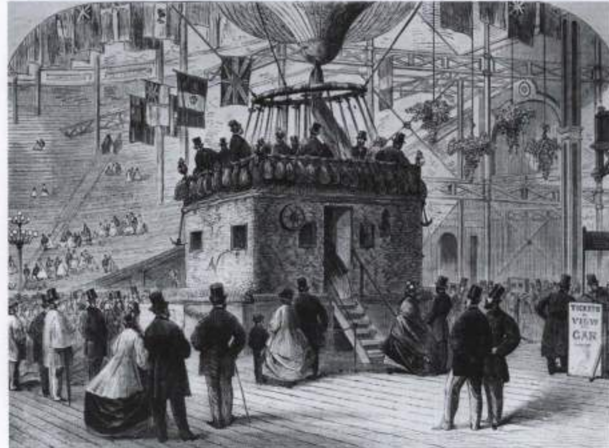
toplumun önde gelen simaları ve sanat simsarları onların eserlerine alıcı gözlerle bakıyordu. Tüm bunların en cazip tarafı, mekânın tanınmamış sanatçıların eserlerini sergileyebileceği tek yer olmasıydı. Yeni tavizkâr tutumuyla Cézanne, Salon jürisine başvurması gerektiğini kabul etti –en azından bir noktaya kadar. Bu, ismini duyurabilmesi için bir şanstı. Salon'un en popüler parçaları, gerçekçi eserler değil, tarihsel olayları veya İncil'deki temaları konu alan anlatımcı resimlerdi. Cézanne izlenimciler adıyla anılacak olan sanatçı grubuna dahil olsa da, onların ülküleriyle her zaman uyum içinde değildi. En başından itibaren aynı inancı paylaşıyorlardı, fakat o kendi fikirlerinde ısrarcıydı. Delacroix'nın renk paleti pek çok avangardın hayran olup kopyaladığı bir şeydi; ancak Delacroix'nın resimlerine kattığı hayal gücü ve ifade de Cézanne'ın dikkatini çekiyordu.

Yukarıda: Saat Dörtte Salon du Louvre, *François Biard (1798-1882), 1847. Orta sınıf kitleleri cezp eden Salon'daki eserler.*

Aşağıda: Nadar'ın balon gezileri. Nadar olarak bilinen tuhaf adam Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) sıcak hava balonundan Paris'in fotoğraflarını çekti.



Yukarıda: Nadar'ın fotoğrafla yaratıcılığı. Nadar 1862'de Paris'e havadan bakarak fotoğrafı güzel sanatlar mertebesine yükseltti. Dönemin ressamları üzerinde dikkate değer bir etkisi oldu.



REDDEDİLENLER SALONU

1863'te Cézanne Salon'a iki resim sundu. Bunlar, diğer sanatçıların eşi benzeri görülmemiş sayıda eseriyle birlikte reddedildi. Acımasız jüri bunun akademik sanatın yüceliğini koruma amaçlı olduğunu savunuyordu.



Yukarıda: Sanatçının Atölyesi, *Courbet, 1855. Manet sahne almadan birkaç yıl önce Courbet, sıradan insanları devasa tuvallerde büyük ölçekli resmederek sanat dünyasını sarstı.*

Cézanne, jürinin reddine yönelik öfkesini şöyle dile getirdi: "Kendilerinden bendenize bir değer biçmelerini talep etmediğim sanatçı meslektaşlarımın haksız eleştirilerini kabul edemem."

YENİ TÜR BİR SERGİ

Bu şekilde geri çevrilen tek kişi Cézanne değildi; tüm reddedilen sanatçılar kızgındı. Salon jürisi tarafından ters çevrilen resimlerin arkası kırmızı bir "R" ile damgalanıyordu. Bu, alçaltıcıydı ve muhtemel alıcıların cesaretini kırıyordu. O yıl reddedilen sanatçıların sayısı nedeniyle III. Napoléon duruma müdahale etti. Reddedilen sanatçıların eserlerini sergileyebileceği Salon de Refusés adlı bir sergi açtı. Salon başta alay konusu oldu; ama jüri tarafından sadece belli tür resimlerin seçildiği özellikle vurgulanınca gelecekteki bağımsız veya gayri resmi sergilere de örnek teşkil etmiş oldu. Cézanne burayı Zola, Manet, Pissarro, Guillaumin, James McNeil Whistler (1834-1903) ve Manet ile birlikte birkaç kez ziyaret etti. Cézanne'ın burada sergilenen iki resmi vardı; ancak dikkatleri üzerine çekecek kadar kışkırtıcı değillerdi, katalogda bahisleri geçmedi ve adsız kaldılar.

MANET'NİN ETKİSİ

Serginin en çok dalga geçilen eserlerinden biri, Manet'nin *Le Déjeuner sur l'Herbe*'iydi. Manet'nin iki giyinik adamla birlikte piknik yapan çıplak kadın resmi toplumsal bir infial yaratırken avangard camianın çoğu ondan ilham aldı. Cézanne da etkilenmişti; bu, Rönesans öncesinden bu yana gerçekliği taklit etmeyi amaçlamayan ilk Batı resmiydi. Cézanne, fırça vuruşundaki

HAZIR BOYA

Sanatçılar 1860'lı yıllarda ince tüplerde hazır yağlıboyalar satın alıyordu. Önceleri ressamlar ihtiyaç duyduklarında kendi boyalarını zahmetle öğüterek ve keten yağı ile kuru pigmentleri karıştırarak yaparlardı. Bunlar çok uzun süre saklanamıyordu. Ancak önceden uygun şekilde hazırlanmış boya tüpleri satılmaya başlar başlamaz, birçok sanatçı geleneksel boyama yöntemleri ile aniden ve kendiliğinden olanı bir araya getirme denemelerine girişti. Sanat malzemesi tüccarları 1860'larda yağ bazlı pigmentlere büyük miktarda cila eklemeye başladı. Bu, Gustave Courbet sayesinde popülerleşen, resim çizerken palet bıçağı kullanma tekniği için daha uygun boyalar ortaya çıkardı.

cesarete, resmin dokusuna ve kompozisyonun özgünlüğüne hayran kalmıştı. Manet, Tiziano'nun Louvre'daki yaklaşık 1510 tarihli *Concerto Campestre*'si gibi klasik konuları ele alıyordu; ancak kabataslak uygulamaları bu tarz resim anlayışının gelenekleriyle de köprüleri atıyordu. Eserler, Courbet gerçekçiliğini benimsiyordu. Zola, Manet'nin ve eserleri Reddedilenler Salonu'nda sergilenen ileri görüşlü sanatçıların çoğunun gönüllü destekçisi oldu. Onların eserleri hakkında gazetede olumlu yorumlar yazdı. Cézanne, Paris Salon organizasyonunun sorumluluğunu üstlenen, Fransız müzelerinin genel yöneticisi Kont de Nieuwerkerke'e şöyle bir mektup yazmış olsa da, Reddedilenler Salonu asla tekrarlanmadı: "Halkın karşısına çıkmak ve bir sergi yapmak istiyorum... Dileğimin hiç de ölçüsüz olduğunu sanmıyorum ve eğer benim durumumdaki tüm o ressamlara soracak olursanız, hepsi de jüriyi reddettiğini ve kapılarını eser veren tüm hakiki sanatçılara açık tutması gereken bir sergide şu ya da bu şekilde yer almayı arzuladığını söylecektir."

BİR TEKNİK GELİŞTİRİYOR

O zamandan itibaren Cézanne abartılı bir üslupla resmetmiş, pigmentleri spatulayla yoğun bir şekilde sürmüş, Delacroix'nın Veronese yeşili, toprakboya ve Prusya mavisi gibi güçlü ve derin renklere sahip palet seçimini takip etmiştir. Diğer avangard sanatçıların tartışmalarına katılmaya devam etse de, onun sanatı diğerlerininkinden oldukça farklıydı. Gerçekçi ve net üslubunda Courbet'nin izleri görülüyordu; göndermeleri ise Delacroix ve Manet'ye hayranlığını ortaya çıkaran klasik dünyayaydı. Fakat henüz fikirlerinin tam olarak şekillenmediği ilk dönem eserlerinde bile, her şeyin altında yatan temel yapılara ilişkin kavrayışı beliriyordu.

Aşağıda: Halka Yol Gösteren Özgürlük, *Delacroix, 1830. Akıcı, sarsıcı üslubu ve karmaşık kompozisyonuyla romantizmin üstadı Delacroix, Cézanne'ı etkilemiştir.*





Yukarıda: Le Déjeuner sur l'Herbe, *Manet, 1862-3. Halkı derinden etkileyen, Cézanne ve arkadaşlarına ilham veren bu resim, Manet'nin bağımsızlığının ilanıydı.*



Sağda: Majo Kostümlü Genç Adam, *Manet, 1863. Manet'nin İspanyol resmine sevgisini gösteren bu resim de 1863'teki Salon tarafından reddedildi.*

İKİ HAYAT ARASINDA

Tepeden tırnağa ve zarafetle yeniden inşa edilen Paris, 1860'ların ortasına gelindiğinde yepyeni bir çehreye kavuşmuştu. Artık "ışığın kenti" olarak tanınıyordu ve Cézanne'ın Aix-en-Provence'daki taşralı geçmişinden dünyalar kadar uzaktı. Cézanne kentte yaşayabileceği sakin bir yer bulma amacıyla sık sık taşındı.

Paris'in ekonomisinde bir patlama yaşanıyor, halkından albeni ve iyimserlik yayılıyordu. Mağazalar, tiyatro, opera, parklar, kafeler ve restoranlar, parıldayan havagazı ışığının aydınlattığı akşamlarda, en az güneşin aydınlattığı gündüz saatlerindeki kadar hareketliydi.

İNZİVA ALIŞKANLIĞI

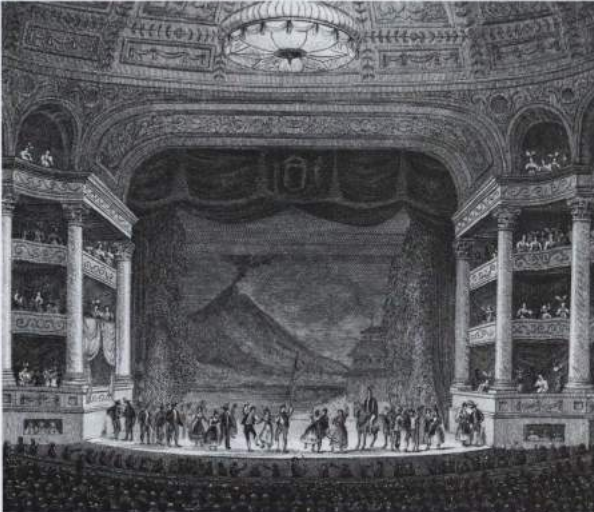
Cézanne Paris'e katlanmayı denedi ve sırtını yüzlerce yıllık geleneklere dayamayan, bütünüyle yeni bir resim yaklaşımını yaratma amacını gerçekleştirmek için çalışmaya odaklandı. Ancak kentin karmaşası onun için katlanılmaz olmaya devam ediyordu; bu nedenle yeni bir huzur ortamı bulmak için sık sık daire değiştirdi. Bir süre nehrin sağındaki Beautreillis sokağında yaşadı, sonra nehrin solundaki Jardin du Luxembourg'a yakın Notre-Dame-des-Champs sokağına taşındı. Paris'te hiçbir yerin tamamen sessiz olmadığının farkına vardığında, Aix ve Jas de Bouffan'ın (para biriktirebileceği) huzurlu ortamına geri döndü. Yazlarını Provence'da geçirdi, ardından kışları yenilenmek için Paris'e döndü. Sonraki birkaç yıl, Paris'te yılın bir bölümünü geçirme ve Aix'te ağırlıklı olarak dinlenme döngüsünü sürdürdü. Örneğin 1866'da, Şubat'ın ortasında Paris'e döndü, Temmuz'da Zola ile Seine Nehri'nin kıyısındaki, pitoresk Bennecourt'ta birkaç gün geçirdi, Ağustos'ta Aix'e döndü. Aix'te yaşarken babası ve dayısı Dominique birkaç portresine modellik yaptı. Dayısını güçlü, koyu renk görüntüler yakalayabileceği çeşitli kılıklara bürünmeye ikna etti.



Yukarıda: Koyun Bacaklı ve Ekmekli Ölüdoğa, *1865. Bu, sıradan bir konunun güçlü bir anlatımıdır.*

SANATSAL GELİŞME

Cézanne 1860'larda Provence ve Paris'teyken aşina olduğu konulara odaklandı ve Manet, Zurbáran, Courbet, Corot ve Rembrandt'ın sanatında



Solda: Paris'teki Académie Royale de Musique'te bir performans, yaklaşık 1860. Paris Operası'ndaki parıltılı yapımlar, Paris'e "ışığın kenti" ismini kazandırmıştı.



Yukarıda: Cours Mirabeau, Aix-en-Provence. Aix'in tarihi merkezi. Cézanne'ın zamanında bile burası çeşmelere, şık evlere, etrafı ağaçlarla çevrili gezinti yerlerine ev sahipliği yapıyordu.

hayran kaldığı keskin zıt renklerde, küçük ve kalın fırça ya da spatula darbeleri kullanarak portre, manzara ve ölüdoğa tabloları resmetti. Bu eserler, kararlılık ve ciddiyetle resmedilmiş masif cisimleri betimliyordu. Fakat 1860'ların ikinci yarısından itibaren resimlerinin çoğu, cinsiyetler arası çatışmalara dair daha rahatsız edici ve sarsıcı varyasyonlar içeriyordu. Bu resimlerin nedeni hakkında pek çok şey yazılmıştır ve teoriler onun kadınlar konusundaki sıkıntı ve korkuları üzerine yoğunlaşır. Annesinden ve kız kardeşinden ayrılınca kadınlarla (bazı mektuplarında platonik öğrenci aşklarından bahsetse de) çok az iletişim kurmuştur. Resim ve çizim defterlerindeki kadınlar genellikle biçimsiz, doğallıktan uzak ve şiddetli bir üslupla resmedilmişti. Kadınlardan fazlasıyla utanıyordu. "Yalnızlık, benim için uygun olan şey," diye yazmıştı. Ancak resimler mutlaka içsel nedenlerden doğacak diye bir kaide yoktu; tarihin geleneksel temalarını yakalama maksatlı girişimlerini de gösteriyor olabilirdi. Onları resimleme nedenleri ne olursa olsun, bu erken ve rahatsız edici eserlerin hiçbiri kamuoyundan ya da arkadaşlarından takdir görmedi.

GÖNÜLSÜZ İSYANCI

Çelişkili kişiliği dikkate alındığında, Cézanne'ın mevcut düzene uyumlu olmak ve kabul görmeyi arzulamak ile isyan etmesi ve sanat dünyasının modernleşmesine yardım etmesi gerektiğini hissetmek arasında gidip gelmesi şaşırtıcı değildi. 1865'te Pissarro'ya, "Enstitüyü öfkeye ve çaresizlik duygusuna boğacak" eserler sunmak istediğini yazmıştı.

Aşağıda: Ekmekler ve Yumurtalar, *1865. Koyu renkleri, kontrast yaratan keskin beyazla birlikte kullanmıştır.*



PORTRELER

Cézanne, 1864'ten 1869'a kadar her yıl ve ardından 1882'ye kadar çoğu yıllarda Salon'a eser sundu. Erken dönem portrelerinden biri jüri tarafından nihayet kabul edilene kadar, eserleri her seferinde reddedildi.

1882'de bir arkadaşının tavsiyesi üzerine Cézanne 1866'da resmettiği *Sanatçının Babası L'Événement Okuyor* ile başvurusunu yaptı. Salon'a sundukları arasında başarıya ulaşan yegâne eseri buydu.

YANLIŞ ANLAMALAR GİRDABI

Yıllar boyunca değişen üslubu ve konularına rağmen Cézanne'ın ürettiği hiçbir şey, Salon sorumlularının fikrini değiştirmedi. Jüri büyük tarihsel sahneleri, görkemli savaş görüntülerini, soylu portrelerini beklemeye devam ediyor; onun kuvvetli, çoğu kez çarpık formlarda ve daima geleneklere aykırı eserleriyle karşılaştığında, onların ideallerıyle alay ettiğine inanıp bunları doğrudan reddediyordu. Buna rağmen Cézanne portreler, ölüdoğalar ve hayal gücü yüksek eserler yapmaya devam ediyor; her seferinde başarısızlıkla sonuçlansa da, Salon'a seçilmeyi tekrar tekrar deniyordu. Çelişkili kişiliğine uygun olarak amaçları ve eylemleri de tutarsızdı: Kabul görmek istiyor, ama asla itaatkâr olmak istemiyordu. Dahası, arkadaşları, sanatın geleneklerini değiştirme ve özgün bir şeyler üretme kararlılığını takdir etseler de, arzusunun ve niyetinin tam olarak ne olduğunu anlamıyorlardı. Salon'a her başvurusunda, onun ile resmi sanat dünyası arasındaki yanlış anlama uçurumu büyüdü.



CÉZANNE'IN YENİ ÜSLUBU

Salon jürisinin onayladığı haliyle akademik sanat, pürüzsüz yüzeyler ve gerçekçi ayrıntılar yaratmak üzere nispeten küçük fırçalarla ve ince boya katmanlarıyla yapılıyordu. Buna karşın Cézanne'ın çalışma yöntemi, spatulayla uyguladığı yoğun boyayla başlıyordu. Küçük ve kalın çizikler kullanarak beyaz, siyah ve doygun soğuk renkler arasında güçlü kontrastlar yaratıyordu.

1860'lar boyunca Cézanne daima kendine has bir üslup –ya da onun tabiriyle, bir "formül"– bulma amacındaydı. Zamanının çoğunu, hayran olduğu ressamların eserlerinin



Yukarıda: Scipio, 1867. *Scipio, Académie Suisse'te kadrolu bir modeldi. Pissarro bu resim için "bir sanat başyapıtı" demiştir.*

Solda: Dominique Dayı'nın Portresi, 1866. *Cézanne, 49 yaşındaki icra memuru dayısının portresini astarsız bir tuvale doğrudan resmetmişti.*

Sağda: Sanatçının Babası "L'Événement" Okuyor, *1866. Babasının her zaman okuduğu gazete olmasa da Cézanne, Zola'nın Salon eleştirisini yayımladığı için Louis-Auguste'u* L'Événement *okurken betimlemişti.*



ötesinde özgün bir şey yaratmayı deneyerek, eski dönemin sanatçıları üzerine çalışarak geçiriyordu.

AIX'TE YAŞAM

1866'da Cézanne, Zola'ya yazdığı bir mektupta, "İçeride, atölyede yapılan tüm resimler asla açık havada yapılanlar kadar iyi olmayacak," diyordu. Oysa o sırada resimlerinin çok azı açık havada resmedilmişti. O sonbahar eski hocası Gilbert, onu ve arkadaşları Baille, Marion ve gazeteci-eleştirmen Antony Valabrègue'i (1844-1900) usta ressamların Musée d'Aix'e bağışladığı koleksiyonu görmeye davet etti. Bu eserler ona daha da ilham verdi. Aynı dönemde, Valabrègue'in bir portresine başladı. Kasım ayında Valabrègue, Zola'ya Cézanne'ın hızlı resim üslubundan bahsetti: "Ben sadece poz verdim... bir günlüğüne. Model, genelde dayısıydı. Her öğleden sonra yeni bir portre ortaya çıkıyordu." Bu enerjik üslup, sonraki yıllarda daha bilinçli ve özenli boyama süreciyle yer değiştirdi. Geleceğin izlenimcileriyle ahbap olup onların duygularını paylaşsa da, bağımsız düşüncelerini dışavurarak bütünüyle farklı bir yöne doğru ilerliyordu. Arkadaşları paletlerine ışık öğesini katarken; onun derin renk seçimi, yeni avangard üsluplardan ve yüksek sanatın yerleşik nosyonlarından uzak metotlarıyla beraber, İspanyol resmine meylini ortaya seriyordu.

ZOLA VE SANAT ELEŞTİRİSİ

Zola, Cézanne'ın tanıştırdığı Pissarro, Monet, Degas, Renoir ve Manet gibi sanatçılarla yakın arkadaş oldu. Café Guerbois'daki sohbetlerinden yola çıkarak "Claude" takma adıyla *L'Événement* gazetesine bir dizi yazı yazdı. Arkadaşlarının sunduğu eserleri reddeden Salon seçici kurulunu eleştirdi. Ne yazık ki, *L'Événement* sadece bir yıl yayımlanabildikten sonra battı. Zola daha sonraları, izlenimcileri (onlardan "natüralistler" veya "aktüalistler" olarak söz ediyordu) öven bir diğer yazı dizisini derginin halefi *L'Événement Illustré*'ye yazdı. Yazılarında Cézanne'ı anmasa da, Le Figaro için de yazdı. Ressam Antoine Guillemet (1841-1918) ise Cézanne için "[Aix] müze yöneticiliğine önerilecek" şeklinde bir gelecek kehanetinde bulunmuştu.



Solda: Avukat Olarak Dominique Dayı, *1866. Cézanne dayısının farklı görünüşlerde on portresini yapmıştı.*

ÖLÜDOĞA

Ölüdoğalar 18. yüzyılda bir süreliğine popüler olsa da, resmi sanat düzeninin hükme bağladığı akademik türler hiyerarşisinde listenin en altına düşmüştü.

1860'larda ölüdoğanın gözden düşmüş olduğu gerçeğine rağmen Cézanne, Manet, Henri Fantin-Latour (1836-1904) ve gelecekteki izlenimcilerin bazıları, Jean-Baptiste-Siméon Chardin'in (1699-1779) ölüdoğalarına yönelik bir ilgi geliştirdiler.

GELENEĞİN ÜZERİNE İNŞA ETMEK

Ölüdoğa 17. yüzyıldan itibaren, tarihsel ya da mitolojik konuları tercih eden akademik hiyerarşi sıralamasında nispeten önemsizleşti. Oysa ölüdoğanın Fransız ustası Chardin'e dönük ilgi, Jules Champfleury (1820-89) ve Théophile Thoré (1807-69) gibi gerçekçi akım üzerine düşünen eleştirmenlerin yazılarıyla yeniden canlandı. Onu gerçekçilere ve 17. yüzyıl Hollanda ressamlarına kıyasla üstün tutuyor, döneminin rokoko üslubunda resim yapmayı reddeden gözü pek bir asi olarak görüyorlardı. Louvre Müzesi, 1850'lerde ve 1860'larda Chardin'in eserlerinin ilk satın alımlarını yaptı ve onun ününü daha da pekiştirdi. 1860'larda saygın eleştirmenler Chardin'in sanatı üzerine yazılar yayımladılar ve ölüdoğa daha da kabul edilebilir oldu.



Cézanne, Manet ve diğerleri kendi çevrelerinde bu geleneğin dışında yeni bir şey yaratmak için hevesliydi ve geçmişteki ustalara borçlarını açıkça kabulleniyorlardı. 1860'larda, ölüdoğanın köklü geleneğinin hayatta kalmasına yardım ettiler. Cézanne, Manet ve (avangard çevreden) Fantin-Latour sıkça

Yukarıda: Şeker Kâsesi, Armutlar ve Mavi Kupa, *y. 1866. Erken dönem ölüdoğalarında Cézanne, ton ve renkten oluşan canlı kontrastlar içinde basit ve gerilim dolu kompozisyonlar yaratmıştır.*

Chardin'in Louvre'daki eserleri üzerine çalıştılar ve onun metotlarından ilham aldılar. 1870'lerden itibaren burjuvazi sıkça ölüdoğa eserleri satın aldığı ve birçok sanatçı bunları resimleyerek gelirlerine katkı sağladığından, bu tür resim çok popülerleşti.



FARKLI BİR YORUM

Ancak Cézanne'ın erken dönem ölüdoğaları, Chardin'in samimi, anlaşılır veya izlenimcilerin rengârenk detaylı resimlerine benzemiyordu. Karanlık ve kasvetli olmalarına rağmen sıklıkla spatulayla katman halinde veya aşırı kalın boya tabakasında virgül benzeri döngüler yapan bir fırçayla uygulanmışlardı.

Solda: Déjeuner sur l'Herbe'*den detay, Manet, 1863. Chardin ve Courbet'den etkilenen Manet, Paris'i sarsan bu resimde geleneksel bir ölüdoğa vücuda getirmiştir.*



Yukarıda: Kafatası ve Sürahi, *yaklaşık 1864. Cézanne bu monokrom esere, hayatını Paris ile Aix arasında böldükten iki yıl sonra başlamıştır.*

Aşağıda: Kafataslı ve Şamdanlı Ölüdoğa, *1866. Cézanne, yaşamın faniliğine ilişkin sembolizm yüklü vanitas ölüdoğasının geleneksel nesnelerini tasvir etmiştir.*



O zamanki ölüdoğaların çoğu Chardin'den ilham almış, fakat İspanyol resimlerinin renk ve kompozisyonlarını kullanmış, Courbet'nin resimlerindeki enerjiyi daha da güçlendirmişti.

PARADOKSLAR

Cézanne'ın durumunda sıklıkla rastlandığı gibi, her hareketin karşıt yönde bir tepkisi oluyordu. Eski ustaların ölüdoğalarından etkilense de, onları resmetmek için uygun yeni teknikleri kullandı. Örneğin ölüdoğalarını ön plandan aydınlatıyor ve bu etkiyi verebilmek için yoğun koyu renklerle çevrili bolca beyaz boya kullanıyordu. Cesur kompozisyonlarına eşlik eden, sakin fakat güçlü görünen sarsıcı ölüdoğalar ortaya çıkardı. Başlangıçta, esas olarak meyve düzenlemeleri resmediyordu; ama yavaş yavaş, güçlü ve basit yapıları nedeniyle tercih ettiği başka nesneleri de betimlemeye başladı. Tüm ölüdoğaları keskin karşıtlıklar ve gerilimler yaratan dikkatle oluşturulmuş paradokslardan –ışığa karşı karanlık, eğrilerle birlikte düz çizgiler, sertin yanında yumuşak dokular– meydana gelmişti.

ARKADAŞLARIN TEŞVİĞİ

Zola, Cézanne'ın çok daha fazlasını yapabileceğine inanıyordu. *L'Événement*'te yazdığı yazıları, "Arkadaşım Paul Cézanne'a" ibaresiyle, mektup formundaki özel bir önsözle *Mon Salon* isimli küçük bir broşürde tekrar bastı. On yıllık arkadaşlıklarını övüyordu: "Sen benim tüm gençliğimsin. Birbirine benzeyen zihinlerimiz birlikte gelişti. Bir yığın sarsıcı fikri zihnimizde evirip çevirdik, tüm sistemleri inceledik ve reddettik. Böylesi zorlu bir uğraş sonrasında kendimize, güçlü ve bireysel yaşamın dışında aldatmaca ve aptallıktan başka hiçbir şey olmadığını söyledik." Tereddüdünü ve endişesini gidermeye dönük bu sözlere rağmen, Cézanne kendi eserlerinden her daim memnuniyetsizdi.

Zola, Cézanne'ın hem potansiyelinin hem de müşkülpesent hallerinin farkında olan tek arkadaşı değildi. 1866'da arkadaşı Marion diğer bir arkadaşına, "[Cézanne] büyüdükçe büyüyor. İçimizde en şiddetli ve en güçlü karaktere dönüşecek olanın o olduğuna tüm kalbimle inanıyorum. Ne var ki sürekli cesareti kırılıyor," demişti.

ETKİLER VE GERİLİMLER

Zola'nın cesur yazılarıyla Salon seçici kurulunun tutumunu değiştirme girişimlerinden sonra Cézanne ve arkadaşları merakla sonucu –jürinin fikrini değiştirip değiştirmediğini– beklemeye ve eğer değiştirmişse, sonraki yıl ne yapmaları gerektiği üzerine düşünmeye koyuldu.

Zola'nın ateşli çağrısına rağmen, ne yazık ki, sert ve öngörülebilir üslubuyla Salon jürisi ve onları destekleyen gazeteciler, söz konusu yazıların *L'Événement* ve *Mon Salon*'da yayımlandığı yılın hemen ertesinde çok daha tutucuydu.

CÉZANNE'A HAKARET

Le Figaro'nun köşe yazarı Amold Mortier (1843-1925) Cézanne'ı son derece aşağılayan, adını bile alaya alan bir yazı kaleme aldı: "İki reddedilmiş resmin M. Sésame (Binbir Gece ile alakası yok) tarafından yapıldığını duydum, aynı adam 1863'te Reddedilenler Salonu'nda genel bir neşeye sebep olmuştu... Bu kez M. Sésame'ın sergiye gönderdiği daha az garip iki kompozisyon yine Salon'un dışında kalmaya layıktı." Zola derhal *Le Figaro*'da bir cevap yazdı: "[Cézanne] benim çocukluk arkadaşlarımdan biri, güçlü ve kişisel yeteneğine saygı duyduğum genç bir ressamdır."

1868'de olabilecek en aşağılayıcı şeylerden biri oldu; Cézanne hariç Batignolles grubundaki herkesin bir eseri Salon'a kabul edilmişti. Bu, Monet'nin arkadaşı Charles-François Daubigny'nin (1817-78) o yıl jüride olması dolayısıyla gerçekleşmişti.

DIŞLANMIŞ TUHAF ADAM

Cézanne diğer sanatçılarla sıkça Café Guerbois'da buluşsa da, genellikle bir köşede oturup dinler, sohbete nadiren





Yukarıda: Yumru Ayaklı Çocuk, *Ribera, 1642. Ribera'nın güçlü kompozisyonu, sert fırça darbeleri, toprak renkleri ve keskin ton kontrastları Cézanne'ı fazlasıyla etkiledi.*

Solda: Émile Zola'nın Portresi, *Manet, 1867-8. Zola, Manet'nin sanatına değer verdi ve yerleşik sanat düzenine karşı onu savunan yazılar yazdı. Karşılığında Manet, onun kişiliğini, zevklerini ve uğraşlarını betimleyen nesnelerle dolu bu portreyi yaptı.*



COURBET

Courbet, geç 19. yüzyıl sanatındaki gelişimlerde kilit bir figürdü. En saygın sanatçılarla boy ölçüşen dev boyutlu resimler yaparak, sanatın gizemine meydan okudu. Fakat tuvallerde ulvi, tarihsel konular yerine, sıradan insanları romantiklikten uzak biçimde günlük yaşam koşullarında resmetti. Resimleri ve başarıları, Fransız Akademisi'nin kontrolünü azaltmaya yaradı ve sonucunda birçok genç avangard sanatçının saygısını kazandı. Cézanne'ın erken dönem eserleri Courbet'nin ölçülü paletini, kaba yüzeylerdeki doygun boya tabakasını, astarsız tuvalini ve spatulayla yapılan cesur boya uygulamalarını yansıtır.

katılırdı. Bazen kanaatini dile getirir; ama daha ziyade, diğerleri ona karşı görüşler belirtiyorsa kalkıp giderdi. Çevresi onun tuhaf, kolay sinirlenir tavrına alışmaya başlamıştı, ama bu kendisini onlara sevdirmesi için yeterli değildi; çoğu ona karşı mesafesini koruyordu. Cézanne onların zevklerini paylaşmıyordu; hayran oldukları Japon baskılarındansa, ucuz moda dergilerinden ilham almayı tercih ediyordu.

SANATSAL İLHAMLAR

Kişisel bir üslup gelişimi gerçekten de Cézanne'da epey zaman aldı. Başta, Courbet'nin spatulayla yaptığı resim anlayışını heyecanla kendi üslubuyla kaynaştırarak benimsemişti. Cézanne gibi Pissarro da, Courbet'nin spatulayla gerçekleştirdiği yoğun boya sürüşlerine benzeyen yeni teknikler deneyimlemeye daima hazırdı. Fakat Cézanne bir süre bunu geliştirmeye devam ederken, Pissarro bu tekniği kullanarak sadece birkaç eser yaptı. Cézanne'ın erken dönem yaratıcı eserleri sadece Courbet etkili değildi; aynı zamanda geleneksel ve çağdaş üslupların karışımı olan, güçlü ve sıklıkla rahatsız edici resimlerle sonuçlanan çeşitli etkilenimleri de bir araya getiriyorlardı. Kıvrımlı hatlar ve

Yukarıda: Kaçırma, *1867. Bu resim Persephone'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılışını gösteriyor. Biçim bozukluğu ve renk, olayın dramatikliğini vurgulama işlevi taşıyor.*

keskin ton kontrastlarıyla uyandırılan şiddet ve tutku sahneleriyle 17. yüzyıl İspanyol sanatçısı Ribera'nın, onun metodu üzerinde önemli bir etkisi vardı. Rubens'in güçlü yaklaşımı, bir diğer büyük etkiydi.

EDEBİ ETKİLER

Muhtemelen beklenmedik bir şekilde, Cézanne'ın en büyük ilhamlarından biri de Zola'nın arkadaşı, yazar Gustave Flaubert (1821-80) idi. 1857 ile 1858 yıllarında Flaubert'in *Ermiş Antonius ve Şeytan* romanı *L'Artiste* dergisinde tefrika halinde yayımlandı. Cézanne seri için hayli iddialı bazı resimler yaptı. Flaubert henüz kısa bir süre önce, 1856 yılında, tefrika olarak yayımlanan ilk romanı *Madame Bovary* yüzünden skandalların merkezine oturmuştu. Romanın kadın kahramanı pek çok gayri meşru ilişkiye giriyordu; hükümet ahlaksızlık suçlamasıyla yayıncı ve yazar aleyhine hemen dava açtı. Ancak hem Flaubert hem de yayıncı suçsuz bulundu.



Yukarıda: Hayat Kadınları, *yaklaşık 1871. Daumier ve Delacroix gibi ressamların Cézanne üzerindeki etkisini gösteren bu resim, ağır spatula uygulamasından daha hafif fırça darbelerine geçişini de gösterir.*

Cézanne, romantik ve gerçekçi üslupları kaynaştıran Flaubert'in tüm zamanların en büyük yazarlarından biri olduğuna yürekten inanan pek çok insandan biriydi.

KURALLARI HİÇE SAYIŞ

Café Guerbois'da buluşan en aykırı sanatçıların eserleri bile Salon tarafından bazen kabul edilirken, Cézanne'ın yaşadığı tek şey reddedilişti. Tepki olarak, her zamanki gibi, Aix-en-Provence'daki çocukluk evinde inzivaya çekildi.



Yukarıda: Seine'de Banyo *ya da* La Grenouillére, *Renoir, 1869. Cézanne eski ustaların geleneğini öğrenirken, Renoir ve diğerleri izlenimci üslubu geliştirmeye başlamıştı bile.*

Cézanne 1869 kışında, 30 yaşındayken Paris'e döndü. Marie-Hortense Fiquet (1850-1922) ile de bu sıralarda tanıştı.

HORTENSE

Cézanne 1869'dan itibaren kadınlarla yakınlaştı, ama henüz kendi ekmeğini kazanmıyordu. Arkadaşı Guillemet, Louis-Auguste'u oğlunun harçlığını arttırmaya ikna etmeyi başardı. Böylece biraz daha parası oldu, ama hâlâ bütünüyle ailesine bağımlıydı. Hortense Fiquet; Jura'daki Saligny'den gelen, 19 yaşında, uzun, kahverengi saçlı, koyu renk gözlü bir kızdı. Kitap ciltçisi olarak yetişmişti, ama Paris'te bir sanatçının modeli olarak çalışıyordu. Hortense, Cézanne'a modellik yaptıktan sonra onun evine taşındı. Görünüşe göre, aralarında tutkudan çok arkadaşlığa dayalı garip bir ilişki vardı ve Cézanne, Hortense'i bir sır gibi ailesinden saklıyordu. Babası, oğluyla varlıksız bir kız arasındaki birlikteliği asla kabul edemezdi ve ailesi için o, babasının servetinin varisi olan oğullarına uygun bir kız değildi. Bu ilişki, yaşam biçimini de sanatını da etkilemedi. Arada sırada

L'ESTAQUE VE MARSİLYA

L'Estaque, hareketli liman kenti Marsilya'nın 50 kilometre kadar batısında, küçük bir balıkçı köyüdür. Burası, Fransa-Prusya Savaşı sırasında önemli bir ikmal üssüydü. L'Estaque, o zamanlar Fransa'daki birçok yer gibi, eski binaların yıkılıp yerlerine modern binaların ve demiryollarının yapıldığı modernleşme sürecinin sancılarını yaşıyordu. Cézanne'ın "Acele etmeliyiz, her şey yok oluyor," dediği rivayet edilir.



Sağda: Dirseğine Yaslanmış Genç Adam, *1868. Hâlâ İspanyol resminin geleneksel karanlık arka planını kullansa da, yapıda ve boya sürüşünde incelikli değişiklikler Cézanne'ın eserlerinde görülmeye başlamıştı.*



Yukarıda: Yıkanan ve Kayalar, *1867-9. Bu etkileyici eser 20. yüzyıl resim anlayışlarının çoğunun habercisidir. Öncesinde böyle bir şey görülmemişti.*

arkadaşlarıyla Café Guerbois'da görüşmeye, dönemsel olarak Aix'e geri dönmeye ve önceden olduğu gibi resim yapmaya devam etti. Hortense istekli ve sabırlı bir model olsa da, Cézanne'ın sanatını beğenmiyordu. Cézanne onun sadece "Paris'i ve limonatayı" sevdiğini söylüyordu. Tanışmalarından birkaç ay sonra (Zola'nın Mayıs'taki evliliğine tanık olduktan sonra) Cézanne, Aix'e döndü.

FRANSA-PRUSYA SAVAŞI

1870 Temmuz'unda, Fransa-Prusya Savaşı patlak verdiğinde Cézanne hâlâ Aix'teydi. Askere çağrılmamak için ilk önce Jas de Bouffan'a saklandı, jandarmalar onu aramaya geldiğindeyse Güney Fransa'da Marsilya'ya yakın küçük balıkçı köyü L'Estaque'a kaçtı. Annesi bir balıkçının evini kiraladı, savaş boyunca Hortense ile birlikte L'Estaque'da saklandı. Gelen celp kâğıtlarını dikkate almadı. Daha sonra şunları yazacaktı: "Savaş zamanında L'Estaque'ın açık havasında birçok resim yaptım. Ancak 1870-1 yıllarından anlatacak özel bir şeyim yok. Zamanımı manzaralar ile atölye çalışması arasında bölmüştüm."

AÇIK HAVADA RESİM

L'Estaque'da kaldığı sırada Cézanne penceresinden bakarak ve köyün etrafında gezinerek manzara resimleri yapmanın ve mevsimsel değişimleri yakalamanın keyfini keşfetmişti. Bu keyfe, doğanın güçlerini daha keskin detaylarla çalışarak ve açık havada daha sık resim yaparak karşılık veriyordu. O zamandan sonra resimlerinde incelikli bir fark meydana geldi. Doğa'ya ilişkin detaylı tasvirleri ağırlık kazandı; daha küçük ve daha farklı fırça dokunuşlarıyla çoğunlukla manzara resimlerine ve ölüdoğalara yoğunlaşmaya başladı. Gördüğü şeyin tam bir temsilinden daha kalıcı bir şey yaratmaya girişiyor ve görünenin altında yatan temel yapılara odaklanmak onun biricik tutkusuna dönüşüyordu. Sanatı daha kontrollü hale geldi. Cézanne'ın doğaya yeni yaklaşımı, onlar da doğayla uğraşıyor olsalar da, diğer ilerici sanatçıların yaptığı hiçbir şeye benzemiyordu. Görünümlerin altında yatan hakikati aramaya başladı ve bu yaklaşımı sayesinde iç çatışmalarını dizginlemeyi ve yönlendirmeyi başardı.



Solda: Jas de Bouffan'daki Yol, *1871. Yeşil ve kahverengi kalın çizgilerle üst kısmı kırpılarak derinlik izlenimi uyandırılan kestane ağaçlı bu yol, Cézanne'ın gözde konularından biriydi.*

REDDE DEVAM

O sırada Paris'ten çok L'Estaque'da çalışmasına, askere gitmemek için uzaklarda gizlenmesine ve ayrıca geçmiş hüsranlarına rağmen Cézanne, iyimserliğini koruyarak 1870'teki Salon'a yeni bir çift resim sundu.



Yukarıda: Açıklık Alan, *1867. Bu resim, önceki çoğu eserden daha yumuşaktır ve daha fazla renk içerir. İzlenimci fikirlerin etkisi gözlenmeye başlar.*

Önceki yıllarda Salon ile arasındaki çatışmaya karşın, Cézanne'ın resimlerinin jüri tarafından kabul edileceğini umması garip görünür. Ama o yıl, bir kez daha, umutluydu.

UZLAŞMAZ FARKLILIKLAR

Neredeyse kaçınılmaz olarak Cézanne'ın eserleri yine reddedildi. Kısa zaman sonra, etrafı reddedilen resimleriyle çevrili, sarkık bıyıklı kötücül bir karakter olarak gösterildiği alaycı bir karikatürü yayımlandı. Meydan okuyucu tavrını sürdürerek, çizer Mösyö Stock'a: "Evet, azizim Mösyö Stock, nasıl görüyorsam, nasıl hissediyorsam öyle resmettim –ki çok güçlü duygularım var. Diğer kişiler de benim gibi hissediyor ve görüyordu, ama onlar risk almadı. Evet, risk aldım, sevgili dostum. Cesur düşüncelerim var ve son gülen iyi güler." Bunun üzerine Cézanne ile Paris Akademisi arasındaki ilişki onulmaz biçimde bozuldu. Cézanne onları hiç olmadığı kadar aşağılıyor, onlar da Cézanne'ı her zamankinden daha fazla yok sayıyordu. Ancak modern gözler için, bu esnada üslubunun olgunlaşmaya başladığı gayet açıktır. Çizgiyi ve rengi tasarruflu kullanışı, etrafını çevreleyen her şeyin özünü kavramaya ve tasvir etmeye duyduğu artan ilginin göstergesidir. Sadece iki boyutlu yüzeylerde üç boyutlu yanılsamalar yaratmayı denemekten uzaklaşmaya başlıyor, tuvalde fiziksel dünyayı temsil etmenin diğer yollarını keşfediyordu.

SAVAŞ SONRASI DÜNYA

Ocak 1871'de Fransa-Prusya Savaşı'nın sona erdiği esnada, Fransız yetkililer karış karış asker kaçağı Cézanne'ı arıyorlardı, fakat ateşkesin Şubat ayında imzalanmasıyla bu konu gündemden düştü. Paris'te huzursuzluk devam ettiğinden Cézanne ve Hortense bir süre daha Provence'da kaldı. Yazın başlarında Cézanne Jas de Bouffan'a gitti ve zamanının çoğunu hep olduğu gibi resim yaparak geçirdi. Bilgisi olmadan

KOMÜN

Ocak 1871'de Paris'in Prusya'ya teslim edilmesinin ardından barış görüşmeleri yapması için bir Fransız Ulusal Meclisi seçildi. Ancak Ulusal Meclis'in ilk başkanı, Ulusal Muhafızlar'a maaş ödemeyi durdurdu ve halktan vergi talep etmeye başladı. Mart ayına gelindiğinde, çaresiz kalmış ve hayal kırıklığına uğramış yüzlerce Parisli ayaklandı ve Paris Komünü adını verdikleri kendi devrimci hükümetlerini oluşturdular. Sembol olarak kızıl bayrak kullandılar, demokratik ve sosyal bir cumhuriyet istediklerini haykırdılar. Komün ile hükümet birlikleri arasında iç savaş patlak verdi ve sadece iki aylık bir iktidarın ardından Komün yıkıldı.

Sağda: Boğazlanan Kadın, *1875-6. Genel kanı, resmin Cézanne'ın kadın düşmanlığını gösterdiği yönündedir, ancak bu, muhtemelen bir romantik drama alıştırmasıdır.*



Yukarıda: Hasara Uğramış Tuileries Kraliyet Sarayı, *Paris, fotoğraf, 1871. Mayıs 1871'deki Komün ayaklanması sırasında hasara uğrayan ve yakılan Kraliyet Sarayı'nın harabeleri.*



Aix'in yeni belediye meclisi tarafından komite üyesi yapılmıştı ve buradaki sanat okulu ve müzesine idareci olması isteniyordu. Fakat hiçbir zaman belediye işleriyle ilgilenmedi ve mümkün olduğunca sık inzivaya çekilerek, kendini resme adamaya tercih etti.

PARİS'E GERİ DÖNÜŞ

Sıkıntıların ardından, 1871 yazının sonunda Cézanne Paris'e geri döndü. Hortense geri dönmekten memnundu ve artık bir bebek bekliyordu. Arkadaşı Achille Emperaire birkaç ay onda kaldı, ancak Cézanne'ın ruh hali durumu zorlaştırdı ve Emperaire en sonunda taşındı. Cézanne, metresine bakmaktan aciz olduğu için memnuniyetsiz olmasına rağmen, dikkate değer sanat eserleri yaratmakta hâlâ kararlıydı.



Sağda: Pastoral *ya da* İdil, *1870. Farklı anlamlar atfedilebilecek bu eser, Manet'nin* Le Déjeuner sur l'Herbe'*üne gönderme yapar.*

PISSARRO PONTOISE'TA

4 Ocak 1872'de Paris'te, Cézanne ve Hortense'in oğlu Paul doğdu. Bir oğul sahibi olmak hoşuna gitse de Cézanne'ın yalnızlık duygusu devam ediyor; babasının, metresinden ve çocuğundan haberdar olmasından korkuyordu.

Cézanne mali sorunlarla kuşatılmıştı; Hortense'i ve yeni bebeği ailesine nasıl takdim edeceği konusunda endişe taşıyordu. Bu koşullarda, kaçınılmaz olarak ruhu kararmıştı. Neyse ki bu noktada Pisssarro onu Pontoise'ta kalmaya davet etti.

PARİS'TEN KAÇIŞ

Oise Vadisi'ndeki Pontoise, Paris'ten 28 kilometre uzaklıktaydı. 1872 sonbaharında Cézanne ailesini buraya götürdü ve Pissarro'nın dairesine yakın bir otele yerleştiler. Cézanne, on yıllık arkadaşlıkları boyunca onun sıradışı bir potansiyele sahip olduğu inancını hiç kaybetmeyen Pissarro ile birlikte olmaktan memnundu. Yaptığı işin önemine inanan biriyle beraber bir hava değişimi yaşamak onu rahatlattı ve babasının, sırrını öğreneceği korkusundan kurtuldu. Daha olgun ve sabırlı biri olan Pissarro, Cézanne'ı erken dönem eserlerindeki karanlık ve sarsıcı üsluptan uzaklaşmaya ve izlenimcilerin müstakbel fikirlerinin bazılarını benimsemeye sevk ederek, ona tavsiyelerde bulunmaya başladı. Café Guerbois'da tartıştıklarında Cézanne bu fikirleri reddetmesine rağmen, Pissarro'nun yeni yaklaşımlar deneme hevesi onun olayları farklı bakış açılarından görmesine ve tepki duyduğu bazı kavramlara değer vermesine yardımcı oldu. Pissarro, sanatından etkilendiği bu kendinden genç sanatçı için, "Onun üzerini çok çabuk çizen pek çok sanatçıyı şaşırtacak," demişti.

AÇIK HAVA RESMİ

19. yüzyılın ortasına kadar, manzara ressamları taslak çizimleri tüm hava koşulları ve mevsimlerde dışarıda yapar, ama onları neredeyse daima atölyede tamamlardı. Boyanın taşınabilir ince tüplerde satılmasıyla, doğrudan doğaya bakarak, en *plein air* (açık havada) resim yapmak mümkün oldu ve manzara resminin önemli bir yanı haline geldi. Açık hava resmini savunanlara göre dışarıda olmak ve kaynağa doğrudan bakmak gerçek bir benzerlik yakalamanın yegâne yoluydu –her ne kadar sonuç, atölye eserine kıyasla taslağa daha yakın olacak olsa da. Açık havada resmetme geleneği, İngiliz manzaracıları ve Barbizon okulunun ressamlarıyla başlar, gerçekçilerle devam eder ve ardından (pek çok sanatçı resimlerini hâlâ atölyelerinde bitiriyor olsa da) ışığın etkilerini yakalama arzusu merkezi önem kazanınca, izlenimcilere geçer.



Yukarıda: Cézanne ve Pissarro, 1877. Cézanne, Pissarro'nun Pontoise'taki bahçesinde bankta oturuyor, beyaz sakallı Pissarro ayakta duruyor.



Aşağıda: Pontoise Yakınındaki Köy, *Pissarro, 1873. Pissarro'nun fırça vuruşu, sıcak ve soğuk renklerden paralel şekiller oluşturmuştur.*



DEĞİŞEN ÜSLUP

Cézanne ve Pissarro kırlarda resim yapmak için sık sık dışarı çıkıyor, diğer sanatçılar da onlara eşlik ediyordu. Paris'ten uzaklaşan Cézanne rahatladı. Pissarro'nun metotlarına ve fikirlerine yakınlaştı ve onun Louveciennes resimlerinden birini, tekniği hakkında bir fikir edinmek için kopyaladı. Pissarro, Cézanne'ın sert çizgilerini ve spatulayla çalıştığı düz boya alanlarını eleştiriyor, daha yumuşak ton geçişleri ve daha küçük boya izleri üzerine düşünmesini öneriyordu. Cézanne'ı ağır, abartılı konulardan uzaklaşarak doğayı doğrudan ve nesnel bir biçimde gözlemlemek için önünde ne görüyorsa sadece onu resmetmeye teşvik etti. Her ikisi de bu dostluktan fayda gördü. Cézanne paletini aydınlattı, tonlar arasında daha aşamalı geçişler yarattı, hafif vuruşlara ve daha açık renk dokunuşlarına önem vererek küçük fırça izleri oluşturmak için büyük spatulasından vazgeçti. Tuvalleri daha uyumlu hale geldi ve hava perspektifine daha fazla özen gösterdi. Pissarro'nun eserleri de Cézanne'ın etkisiyle daha sağlam bir yapı kazandı.

Sağda: Pontoise'taki Yol, *1875. Pissarro ile vakit geçirmeye başladıktan sonra Cézanne gerçekliği, bezeme ve yorumlama olmaksızın gördüğü gibi resmetti.*

Pontoise çevresindeki pitoresk manzara Cézanne'a düşünmek için zaman vermişti. Pissarro'ya, "Muhteşem şeyler gördüm, sadece açık havada resim çizme kararı vermem gerekiyor," dedi. Sanatı tümüyle değişmedi; fakat ince farklılıklar, Pissarro ile geçirdiği zamanın ne kadar eğitici olduğunu gösteriyordu. Pissarro, Cézanne'ın üslubunun geliştiğini görmekten hoşnuttu, ama kendine pay çıkarmayacak kadar mütevazıydı. Cézanne,

Yukarıda: Pontoise Yakınında Haziran Sabahı, *Pissarro, 1873. Pissarro kendine özgü küçük, açılı fırça izlerini kullanarak ışık ve rengin etkilerini ortaya çıkardı.*

Pissarro'nun etkisini kabul ediyor ve buna daima değiniyordu. Onun için, "Benim için sanki bir baba, daha doğrusu bir Tanrı gibiydi," diyordu. Uzun süre kendini öğrencisi olarak gördüğü Pissarro'ya atfen, "Biz hepimiz ondan çıktık," da demişti.



AUVERS-SUR-OISE

Cézanne, Pissarro vasıtasıyla, hem yerleşik hem de alternatif tıbba inanan, ayrıca sanattaki yeni gelişmelere büyük ilgi duyan amatör ressam Doktor Paul Gachet (1828-1909) ile tanıştı.

Doktor Gachet, Courbet ve Manet'ye hayrandı; avangard sanatçılarla empati kuruyor, Paris'teki özel muayenehanesinde, ödemelerini yapamayan sanatçı hastalarının para yerine eserlerini kabul etmekten mutluluk duyuyordu.

YENİ BİR HAYRAN

Doktor Gachet zaman zaman Café Guerbois'ya gidiyordu; döneminin birtakım yenilikçi sanatçı ve yazarlarını da bu vesileyle tanıyordu. 1872'de Pontoise'a uzak olmayan bir yerden, karısı ve iki çocuğuyla haftanın üç gününü geçirdiği, diğer günlerde ise Paris'teki muayenehanesinde çalışmak için geri döndüğü Auvers-sur-Oise'dan ev satın aldı. Pissarro'yu zaten tanıyordu, onun sayesinde Cézanne'la da tanıştı. Cézanne'ın eserlerine, ilk gördüğü andan itibaren hayran kaldı. Cézanne'ın yaşam koşullarını görünce, son derece açık fikirli tavrıyla onu, Hortense ve bebekle beraber yaşadıkları otelden taşınıp Auvers'de kendisi ve karısıyla birlikte yaşaması için ikna etmeye çalıştı. Doktorun konumundaki çok az kişi, evli olmayan bir anneyi, gayri meşru bir çocuğu ve neredeyse tek kuruşsuz bir ressamı evinde ağırlardı. Fakat Şubat 1873'ten 1874 baharına dek Cézanne, Hortense ve bebek, Doktor Gachet'nin Auvers'in küçük bir köyündeki evinde kaldılar.





Yukarıda sağda: Köy Yolu, Auvers, *yaklaşık 1872-3. Cézanne'ın paleti henüz belirgin olarak aydınlanmamıştı, ama bu resim ilk resimlerine kıyasla daha az sert kontrastlar içeriyordu.*

Sağda: Manzara, Auvers, *yaklaşık 1873. Pissarro ile çalışan Cézanne doğada resim yaparak izlenimci üsluba daha da yakınlaştı, ancak hâlâ daha planlı bir kompozisyonu ve sade bir atmosferi reddediyordu.*

Gachet evinin tavanarasını kendisi, Cézanne, Pissarro ve Cézanne'la Académie Suisse'den tanışan ve Café Guerbois'ya uğrayan Guillaumin'in gravür yaptığı bir atölyeye dönüştürdü. Cézanne için Auvers, Pissarro ile birlikte resim yapabileceği Pontoise'a yeteri kadar yakındı. Paris'e yakın olmasıysa pek çok başka sanatçının da buraya uğraması anlamına geliyordu. Doktor Gachet'nin tuhaflıkları ona çekici geliyordu ve iki adamın üzerine tartışacakları yığınla konu vardı.

SANATSAL GELİŞİM

Cézanne zamanını, mevsim boyunca doğada meydana gelen değişiklikleri keşfedip Auvers çevresinde resim yaparak geçirdi. Bununla birlikte bu manzara resimleri ve gravürler atölyede yapılmıştı. Ayrıca Madam Gachet'nin çiçek dolu Delft vazolarının ölüdoğalarını da yaptı. İlk Auvers resimlerinden biri, Doktor Gachet'nin eviydi. Bu resimde, dönemin diğer manzaralarının çoğunda olduğu gibi, kompozisyon üslubunu Pissarro'dan ödünç almıştı. Pissarro, Corot ve fotoğrafın etkisindeydi. Cézanne'ın resimlerinin çoğu, bakanların gözünü sahnelerin içine ve etrafına yönlendiren, ön plandan arka plana uzanan yumuşak kavisli hatlardan oluşuyordu. Ancak resimleri hâlâ, filizlenmekte olan izlenimci üsluptan daha katıydı. Titrek, açılı fırça kullanmaktansa, renk ve ton kütleleri meydana getirdi. Işığın etkilerini yakalamaya asla girişmezken, daima daha katı bir etki yaratmayı deniyordu. Yaklaşımı diğerlerinden daha karmaşıktı, ama onların renge ve ışığa olan ilgisine katılıyordu. O dönemki eserleri, farklı üslupların bir karışımıydı. Koyu renk alanları kayboldu; hikâyeci ve alegorik temalar neredeyse tamamen terk edildi; paleti parlaklaştı ve boya sürüşü aydınlandı.

KONFORLU BİR YAŞAM

Cézanne bu dönem boyunca hayatının muhtemelen en rahat ve konforlu günlerini yaşadı. Çevresinde üç hayranının varlığı, kendisine yardım etmiş olmalıydı: Zeki ve düşünceli Doktor Gachet, onun Manet'den daha büyük bir ressam olduğunu söyleyen Guillaumin ve bir dâhinin potansiyeline sahip olduğuna inanan Pissarro. Oğlundan da memnundu ve Paris'ten uzakta kendini huzurlu hissediyordu. Hortense ve çocuk sırrını annesine açıkladı, ama öfkesini uyandırma korkusuyla babasından sakladı. Ne de olsa onun verdiği harçlık, ailesinin yegâne geçim kaynağıydı.





Yukarıda: Kuyu Açıcı, *1873-5. Cézanne Auvers'de yaşadığı sırada bir işçinin bu yağlıboya eskizini resmetmiştir. Yaklaşımı, yeni beliren fikirleri ile eski üslubunun bir kısmını yansıtır.*

Solda: Dr. Gachet'nin Evi, Auvers, *1873. Bu uzun beyaz ev, Cézanne'ın ilk Auvers manzaralarının pek çoğunda görülür. Pissarro'nun etkisi, kompozisyon ve bakış açısında gözlemlenebilir.*

BATIGNOLLES GRUBU

Doğal ışığa bağımlı olunması, sanatçıların akşam karanlığında çalışmayı bırakmak zorunda olmaları anlamına geliyordu. Paris'in dört bir yanında sanatçılar, fırça ve kalemlerini bir kenara bırakacak ve ışıltılı yeni başkenti yaratan pek çok kafeden birinde toplanacaklardı.





Yerleşik akademik üsluplara itaat etmeye yanaşmayan sanatçı ve yazarlar 1866'dan 1875'e kadar düzenli olarak Café Guerbois'da buluştu. Yeni fikirlerini tartıştılar ve onlara "les bohèmes" (bohemler) ismini veren mevcut düzenden duydukları hayal kırıklıklarını paylaştılar.

YALNIZLIĞIN ÜSTESİNDEN GELMEK

Arkadaşlar –haftada en az iki gün; perşembe ve pazarları– buluşur buluşmaz, ikindi ve akşamın geri kalan kısmı, mermer masaların etrafında oturarak amaçlarını tartışmakla ve fikir alışverişinde bulunmakla geçiyordu. Başlangıçta Manet, *Boulevard des Italiens* 23 numaradaki Café de Bade'e gidiyordu; ancak 1864'te Baudelaire, Bazille, Fantin-Latour, Pissarro, Renoir ve daha sonradan da Cézanne'ın evlerine yakın olan, Batignolles bulvarındaki bir daireye taşındı. 1866'da Café Guerbois'nın müdavimi olmaya

Yukarıda: Les Batignolles'de Bir Atölye, *Fantin-Latour, 1870. Sanatçı Fantin-Latour, Manet'nin etrafında toplanmış grubu sessizce dinliyor ve onları saygın ve ciddi figürler olarak resmediyor.*

başladılar. En sonunda Zola, romancı ve sanat eleştirmeni Louis Edmond Duranty (1833-80), Guillemet, Degas, gravürcü ve baskıcı Félix Bracquemond (1833-1914), şair ve eleştirmen Armand Silvestre (1837-1901), Monet, Sisley ve Doktor Gachet gibi diğer kişiler de onlara katıldı.

TUTKULU TARTIŞMA

Kafede grup içindeki tartışmalar genelde yoğun ve ateşliydi; nadiren kavgalar da yaşanıyordu, hatta 1870'lerin başlarında Manet ile Duranty arasında bir düello bile olmuştu. Ancak temelde hepsi aynı kafadaydı ve gerçek birer dosttu. Manet şunları hatırlıyordu: "Hiçbir şey, sürekli fikir çatışmalarıyla geçen o rutin tartışmalardan daha uyarıcı olamazdı.

Yukarıda: Okuyan Émile Zola (1840-1902), *1881-4. Cézanne eski arkadaşının bu karakalem çizimini, Paris'teki Café Guerbois'da sık sık buluştukları dönemde yaptı.*

Onlar zekâmızı keskinleştiriyor... ve sonunda bir fikir şekillenınceye kadar devam etmemizi sağlıyordu." Yeni ifade biçimleri arayışı onları bir araya getirmişti ve ihtiyaç duydukları şey, resmi sanat çevrelerinden bir redle karşılaştıklarında kolayca teslim olabilecekleri yalnızlık duygusunun üstesinden gelmekti. Salon genellikle otoritesini gösteriyor ve eserlerini reddederek onları sergiden alıkoyuyordu. Fransa-Prusya Savaşı'ndan sonra zihinlerinde bir fikir şekillenmeye başladı. Gerçek bir değer taşıyan sanat eserleri yarattıklarına yürekten inanarak, eserlerini sergileyebildikleri takdirde toplum tarafından anlaşılma eksikliğini kesinlikle giderebileceklerini hissediyorlardı.

ANONİM SANATÇILAR TOPLULUĞU

Batignolles grubunun sanatçıları arasında giderek güçlenen yoldaşlık duygusu, onların Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs'ı (Anonim Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Gravürcüler Topluluğu) kurmasıyla sonuçlandı. Cézanne en başından beri bu topluluğun içindeydi. Başlıca amaçları, seçici bir jüriden bağımsız grup sergileri düzenlemekti. 1873'te, her ne kadar tartışmalara ve çok miktarda paraya mal olacaksa da, grup kendi sergisini düzenlemeye karar verdi. Özel olarak herhangi bir sanat üslubunu desteklemeye niyetlenmediler; daha ziyade, insanları eserlerini görmeye ve değerlendirmeye davet ettiler ve sergileri için bir mekân bulma sorununu hallettiler.



Yukarıda: Cézanne'nın Aksesuvarları, 1873. En karanlık tonların bazıları hâlâ sert olsa da, Cézanne artık paletini ışıklandırıyor ve önceki resimlerine kıyasla daha ince fırça darbeleri kullanıyordu.

Aşağıda: Cézanne'ın Portresi, Pissarro, 1874. Cézanne, Pontoise yakınlarındaki Auvers-sur-Oise'da otururken Pissarro, Doktor Gachet'nin tavanarası atölyesinde onun çeşitli gravürlerini yaptı.



PÈRE TANGUY

Julien Tanguy (1825-93), Komün'e katıldığı gerekçesiyle kapatıldığı Bresten'deki hapishaneden 1873'te salındı. Sanatçıların boya tedarikçisi ve alaylı bir ressamdı; Batignolles grubundaki çoğu kişiyle arkadaş oldu. Serbest bırakılınca Montmarte'daki Clauzel sokağında küçük bir sanat malzemeleri dükkânı açtı. Ödemelerini yapamayacak durumda olduklarında Tanguy onların resim ve çizimlerine karşılık malzeme vermeyi kabul etti. Bir yandan da onların simsarı ve hamisi gibi davranıyordu.

ÖNEMLİ BULUŞMA

Cézanne Aralık 1873'te onunla tanıştığında, sanatçıları desteklemesiyle ünlü "Père" Tanguy ona da derhal yardımcı oldu. Cézanne'ın pek çok tuvalini satın alarak, ihtiyaç duyduğu sanat malzemelerini edinebilmesini sağladı. Cézanne kazandığı parayla üç kişilik bir aileye bakmak için uğraşıyorsa da, Tanguy onu resme devam etmesi için teşvik etti.

COŞKUN DUYUMSALLIK

1874'te Anonim Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Gravürcüler Topluluğu ilk sergileri için bir mekân buldu: Fotoğrafçı Nadar'ın Capucines Bulvarı 35 numaradaki atölyesini kullanmaya karar verdiler. Eleştirmenler Cézanne'ın eserleri konusunda acımasızdı.

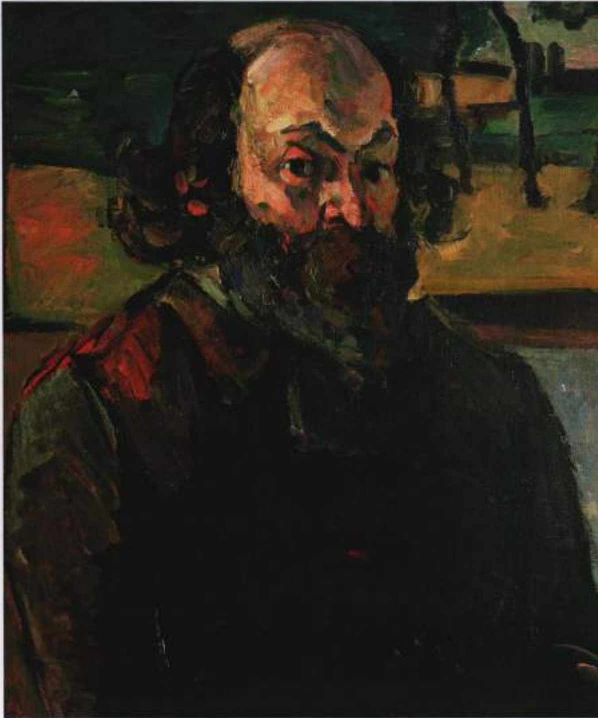
Pissarro, Cézanne'ı sergiye davet ettiğinde, topluluğun diğer üyeleri arasından bir itiraz yükseldi. Sanatının ziyaretçileri hayal kırıklığına uğratacağına inanıyorlardı ve bazı resimler göndermeye niyetlenmiş olan Manet, onları hemen geri çekti.

BAĞIMSIZ SANAT SERGİSİ

Salon'dan ayrı bir sergi fikri 1867'den itibaren gündemdeydi; ancak sadece tartışmalı değil, sanatçılar için maliyetliydi de. Henüz sanatçıların yalnızca birkaçı resim ve heykellerini, eserlerinin popüler olabileceğine inanan bazı koleksiyonerlere satmaya başlamışlardı. Sergi fikrini tartıştılar, tüm ayrıntılarıyla tasarladılar ve nihayet Anonim Sanatçılar, Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Güravürcüler Topluluğu'nun bağımsız sergisini 15 Ekim 1874'te Nadar'ın atölyesinde açtılar. Sergi bir ay sürdü. Batignolles grubunun yanı sıra, tek arzuları Salon'un seçim süreçlerinden uzak durmak olan daha geleneksel sanatçılar da eserlerini sergiledi. Ancak en sert eleştiriler, devrimci sanatçıları hedef alıyordu. Renoir, Monet, Pissarro, Sisley, Guillaumin, Degas ve Berthe Morisot (1841-95) bunlara dahildi. Cézanne nedeniyle eserini geri çeken Manet, "[Cézanne] malayla resim yapan bir duvarcı," demişti. Cézanne'ın üç resmi dahil, toplam 30 sanatçının 165 eseri sergilendi. Cézanne'ın eserleri; *Asılan Adamın Evi, Auvers-sur-Oise* (1872-3), *Modern Olympia* (yaklaşık 1873) ve *Auvers'de Manzara* (yaklaşık 1873) idi.

ELEŞTİRİ VE BAŞARI

Parlak renklerin, hızlı fırça vuruşlarının ve çağdaş temaların hâkimiyeti nedeniyle sergi, kamuoyunda şamataya ve sert eleştirilere neden oldu. Fakat ay sonu geldiğinde, sergiyi 3500 kişi ziyaret etmişti ve Salon sistemi önemli ölçüde zayıfladı. Salon, artık bir sanatçının eserinin görülebileceği tek yer değildi. Cézanne'ın sanatı özellikle küçümsendi. Eleştirmenler içten içe sevinerek,



Solda: Otoportre, *1875. Cézanne yaşamı boyunca çeşitli otoportreler yaptı. Tümü yüceltme ve duygusallık olmaksızın resmedildi.*



Yukarıda: Nadar'ın atölyesi, 1874. Paris Capucines Bulvarı 35 numaradaki merkezi konumuyla atölye, bağımsız sanatçıların ilk sergisi için mükemmel bir noktaydı.



Solda: Modern Olympia, *y. 1873-4. Manet'nin 1863 tarihli sarsıcı resmi Olympia'dan esinlenen Cézanne, Doktor Gachet'ye hediye olarak resmettiği bu esere otoportresini de yerleştirmiştir.*

doğalcılığın "çöküşün acınası izlerini" göstermekte olduğunu ve "doğayı, kendi hülyalarına mazeret etmekten başka bir şey yapmayan pervasız romantizme" yenik düştüğünü söylüyorlardı. Bir eleştirmen *Modern Olympia* ile alay ediyordu: "Pazar günü halkın, fantastik bir figürün afyon bulutları altındaki bir uyuşturucu bağımlısına sunulmasıyla dalga geçme olanağı vardı. Bu çıplak, narin pembe etin hayaleti, şehvet uyandıran bir karabasan, uydurma bir cennetteki bu küçük sayfiye yeri, en cesur kişiyi bile hayrete düşürür. Mösyö Cézanne ağır hezeyanlarla resmeden, kaçık bir canlı türü olma intibaı uyandırıyor." Cézanne, iğneleyici yorumlara kırıldı; ancak bu sanatçılar, sadece Salon ile dalga geçmeye çalışan birileri değil, sanatlarını ciddiye alan ressamlar olarak görüldüklerini hissettiler. Olumlu bir diğer durum, Cézanne'ın ilk başarılarından biriydi: Varlıklı bir yatırımcı ve çağdaş resim koleksiyoneri Kont Doria (1824-96), *Asılan Adamın Evi*'ni 300 franka satın aldı.

GÖRÜŞ FARKLILIKLARI

Sergi kapandıktan bir ay sonra Cézanne, Hortense ve Paul'ü Paris'te bırakarak Aix'e döndü. Her zamanki gibi annesi ve kız kardeşi Marie ile arası iyiydi, ancak meslek seçimi konusunda babasıyla çatışması sürüyordu. Babasından harçlığını aylık 200 franka yükseltmesini istedi, fakat Louis-Auguste bunu yapmadı. Ayrıca, Cézanne'ın eski öğretmeni Gibert, Cézanne'ın yayınlarda rastgeldiği eserini görmek istedi. Eseri görünce, dehşete düşen Gibert, arkasını dönüp uzaklaşmıştı.

Aşağıda: Asılan Adam'ın Evi, *1873. Cézanne'ın "izlenimci evresi"ni gösteren bu eserdeki ışık kullanımı, ince ve hafif fırça vuruşları Pissarro'nun etkisini ortaya koyar.*



İZLENİMCİLİK

İzlenimcilik terimi, 1874'teki bağımsız sergiden türetildi. Az sayıdaki eleştirmen eserlerin tümünü ciddiye aldı; Monet'nin sabahın erken vakitlerinin coşkun duyumsallığını yakaladığı *İzlenim, Güneşin Doğuşu* resmi, kaba fırça darbeleri ve ince boyasıyla, bir sahnenin ayrıntılarından ziyade atmosferi yansıtıyordu. Eleştirmen Louis Leroy, "İzlenimcilerin Sergisi" başlıklı yergi dolu yorumunda "ilkel haliyle duvar kâğıdı, o deniz manzarasından daha nitelikli" diyerek eserle dalga geçti. İzlenimci terimi, zamanla yerleşti.

VICTOR CHOCQUET

Eserlerinin çoğu alay konusu olsa da izlenimciler, sanatlarını kitlelere sergileme konusunda hevesliydi. Maalesef çoğu ekonomik açıdan zor günler yaşadı, bu nedenle kimileri eserlerini Hôtel Drouot'da müzayedeye çıkardı.

Ertesi yılki sergi, sanatçıların masrafları karşılayamaması nedeniyle gerçekleşmedi; bu nedenle müzayedede yer almak bir alternatifti. Cézanne'ın kendine nüfuzlu bir hami edinmesi, burada gerçekleşti.

MÜZAYEDE

Hôtel Drouot, 1850'lerin başlarında açıldı ve Paris'teki başlıca müzayede eviydi. Borsaya yakındı ve büyük bankalarla aynı caddedeydi. 1875'te Monet, Morisot, Renoir ve Sisley burada eserlerini açık artırmaya çıkarttılar. Fakat insanlar fiyat teklifi sunmak yerine açık artırmacıyla alay edip onu soru yağmuruna tuttular; o derece üzerine gittiler ki, sonunda polis çağrıldı. 73 eser satışa sunuldu, toplamda sadece 11.496 frank kazanıldı. Renoir bile çok ucuza satılmasını önlemek için kendi eserlerinin bazısını satın almak zorunda kaldı. Ancak satışın bir getirisi olarak, Paris Gümrük Servisi müfettişi Victor Chocquet (1821-91), Renoir'dan kendisinin ve karısının portresini yapmasını istedi. Gördüğü eser onu derinden etkiledi. İki adam çok iyi bir ilişki kurdu ve Renoir, Chocquet'ye arkadaşlarının eserlerini göstermeye karar verdi. Cézanne'ın bir hamiyi diğer sanatçılardan daha zor cezp edeceğinin farkında olan Renoir, Chocquet'yi Cézanne'ın resimlerini göstermek için ilk olarak Père Tanguy'nin dükkânına götürdü. O sırada Cézanne Guillaumin yakınlarındaki quai d'Anjou'da yaşıyordu. İkisi bazen Paris civarını birlikte resmediyordu, ancak grupta hâlâ diğerlerinden daha az arkadaşı olan Cézanne zamanının büyük bölümünü yalnız başına geçiriyordu.







Sağ üstte: Beş Yıkanan Adam, *1876-7. Cézanne'ın yıkananlar çalışmaları, kişisel teması haline gelmişti. Bu tema, klasik ideallerden değil, kaba gerçekçilikten yola çıkmıştı.*

Yukarıda: Victor Chocquet'nin Portresi, *1875-7. İzlenimci üsluptaki boya sürüşüyle Cézanne'ın hamisinin bu portresi, El Greco'nun inceltilmiş figürlerini hatırlatır.*

Yukarıda: Kasketli Otoportre, *yaklaşık 1872. Cézanne'ın serbest fırça darbeleri hem hızlı hem de etkileyicidir. İç karmaşalarından olsa gerek, 33 yaşından daha yaşlı gözükmektedir.*

HİMAYE

Chocquet daha önce izlenimcilerin eserleriyle karşılaşmamıştı; bu eserleri Hôtel Drouot'da ilk defa gördüğünde hayran kaldı. Tanıdıkları, bir önceki bağımsız sergiye gitmemesini tavsiye etmişti. Père Tanguy'de Cézanne'ın eserlerini gördüğünde altüst oldu. "Bir Delacroix ile bir Courbet arasında nasıl da hoş gözükecek," diye haykırdığı bir resmi hemen satın aldı. Renoir vasıtasıyla Cézanne'ı rue de Rivoli'deki dairesine davet etti ve ona Delacroix'nın suluboyalarını (yaklaşık 20 Delacroix'nın yanı sıra, Manet ve Courbet eserlerine de sahipti) gösterdi. Cézanne bir kereliğine olsun utangaçlığı ve kontrollülüğü bir kenara bırakıp, en beğendiği ressamlardan biri olan Delacroix hakkında heyecanlı bir konuşma yaptı. İki adam benzer görüşleri olduğunu fark ederek arkadaş oldu. Chocquet, Cézanne'a bir portre ısmarladı, o iki tane yaptı. Cézanne artık Gachet, Tanguy ve Chocquet'den hem destek hem de koruma görüyordu. Çok fazla eser satın almasalar ve yüksek fiyatlar ödemeseler de, en azından eserleri para verecek kadar beğeniyorlardı; bu da Cézanne'ı cesaretlendiriyordu. Cézanne'ın dehasını fark eden ilk koleksiyoner Chocquet, Cézanne'a makul bir fiyat verdi ve özellikle eleştirmenler düşmanca bir tavır sergilediğinde onu destekledi. Diğerleriyle karşılaştırdığında Cézanne'ın yaşayan büyük ustalardan biri olduğuna inanıyordu. Çoğu insan bu görüşüyle alay ediyor, Chocquet'yi hafif kaçık biri olarak görüyorlardı.

CÉZANNE VE İZLENİMCİLİK

Cézanne 1875 yılı boyunca, küçük fırça darbeleriyle çalışarak ve objeler üzerinde ışık oyunları oluşturan farklı gölge ve ton kontrastları yaratarak, Pissarro'dan öğrendiği izlenimci üslubu sürdürdü. Yazın ise deniz manzaralarını ve Chocquet'nin ısmarladığı Marsilya Körfezi tablosunu resmetmek için L'Estaque'a gitti. Buradan Pissarro'ya şöyle yazdı: "Mösyö Chocquet'nin istediği, arka planında deniz olan iki küçük resme başlıyorum. İskambil oynamaya benziyor. Mavi denize karşı kırmızı çatılar... üç dört aylık çalışma gerektiren kompozisyonlar var, bunlar muhtemelen bitmiş olacak çünkü bitki örtüsü değişmiyor. Zeytin ve çam ağaçları yapraklarını daima koruyor."

Aşağıda: Étang des Soeurs, Osny, Pontoise Yakınları, *yaklaşık 1875. Cézanne nispeten izlenimci bir üslup benimser benimsemez, daha küçük spatulalarla daha narin uygulamalar yaptı ve böylece yapraklardan güçlü diyagonal ritimler oluşturdu.*



PARLAK, GÖZ KAMAŞTIRICI IŞIK

Cézanne izlenimcilerin 1876 yılının Nisan ayında düzenlenen ikinci sergisine katılmadı. Paris'te kalmak yerine, 1876 ilkbaharında bağımsız üslubunu geliştirmeye devam ettiği Provence'a gitti.

İlk sergi deneyimi Cézanne'ın hevesini kırmıştı ve bir kez daha eleştirmenlerin hedefi olmak istemedi.

KUSURSUZLUK PEŞİNDE

Cézanne, takdir kazanma konusundaki zorluklara ve basın ve resmi sanat dünyasından gördüğü düşmanlığa rağmen sanatına daha çok güveniyordu. 1874'te annesine gönderdiği bir mektupta gittikçe artan özgüveninden bahsediyordu: "Kendimi etrafımdakilerden daha güçlü görmeye başlıyorum. Bildiğin gibi, kendi hakkımda olumlu bir kanaate ancak ciddi bedel ödedikten sonra vardım. Durmaksızın çalışmalıyım... Sadece daha sahici ve daha bilge olmanın verdiği tatmin uğruna, kusursuzluk için çabalamak zorundayım."

1870'lerin ortasında resmettiği manzaralar, kusursuzluğa ulaşma çabasını gösteriyordu. Tekniği, ilk zamanlardaki boya uygulamalarından ve öznel unsurlardan, sahnedeki unsurlar üzerinde ışık oyunları oluşturan bir dizi kontrollü sürüş ve renk öbeği kullanarak gördüklerini daha nesnel bir şekilde yorumlamaya doğru kayıyordu. Resme ilk başladığı zamandan itibaren ilk kez üslubu daha az kısıtlanmış hale geliyor ve izleri tuvallerin üzerinde olduğu gibi kalıyordu. Bu resimler artık erken dönem resimleri gibi ağır değildi; kariyerindeki en yumuşak ve izlenimci olanlarıydı. Provence'daki ışığın saydamlığıyla ilgileniyor, onun güçlü kontrastlarını ve keskin formlarını parlak renklere ve boya katmanlarına büründürüyordu. Çoktan kendi üsluplarını belirlemiş izlenimcilerden farklı olarak, o hâlâ tüm felsefesini içerecek bir üsluba ulaşmak için çabalıyordu.



Yukarıda: Tarlalardaki Yaşam, *1876-7. Yumuşak ve taslak benzeri bir üslupla çalışılmış bu renkli anlatımcı resim, beş figürü ve birkaç hayvanı cennete benzeyen bir kır sahnesinde gösterir.*



Solda: Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı, *yaklaşık 1877. Cézanne, Flaubert'in 1874'te tefrika halinde yayınlanan* Ermiş Antonius ve Şeytan'*ından ilham almıştı; ancak artık hayal gücüne dayalı bu tür sahneleri daha az resimliyordu.*

Sağda: 1875'te Pissarro ve Cézanne. Cézanne kolayca arkadaş edinemiyordu; bir arkadaşlık kurduysa, o genellikle güçlü ve kalıcı olurdu.



L'ESTAQUE'DA YAZ

1876 yazında L'Estaque'da Chocquet'nin resimlerini yaparak zaman geçirirken parlak, göz kamaştırıcı ışıktan büyük heyecan duydu. Pissarro'ya, "Buradaki manzara sana inanılmaz uygun... güneş öylesine görkemli ki; bana sanki nesneler sadece siyah beyaz değil, mavi, kırmızı, kahverengi ve menekşe moru gölgeler yaratıyormuş gibi geliyor," diye yazmıştı. Bu onun izlenimci yanından nasıl uzaklaştığını gösteriyor. Kararlı çizgiler ve yoğun renkli bir paletle körfezi, denizi, ağaçları ve kara parçalarını çapraz, ufka paralel ve düşey hatlarla betimlediği güçlü kompozisyonlar meydana getiriyordu. Daha küçük spatula ya da daha ince fırça kullanıyor olsa da, boya sürüşü yoğun, kendinden emin ve sistematikti. İzlenimcilerin üslubundan farklı olarak, ağır ağır ve tasarlayarak çalışıyordu. Formları ışık kontrastlarından çok, renk kırılmalarıyla betimliyordu.

Aşağıda: Balıkçı (Fantastik Sahne), *yaklaşık 1875. Bu eser Cézanne'ın oldukça parlak bir paletle Manet, Monet, Giorgione, Tiziano ve Veronese'i sentezlediği bir yorumunu sergiler.*



EŞSİZ BİR ÜSLUP GELİŞTİRİYOR

Cézanne kendisi için faydalı olmadığından emin olana kadar hiçbir tekniği bırakmadı. O yıl L'Estaque'da yaptığı birkaç resimde, belirgin bir doğalcılık ve yumuşak renk ve ton geçişleriyle beraber, izlenimci bir yaklaşım hâlâ gözleniyordu. Yeşillik, deniz ve diğer şeyler, kendi bakış açısını inşa ederken hâlâ izlenimcilerin yöntemlerini kullandığını gösteren açık tonlar ve ince dokunuşlarla resmedilmişti. Cézanne, bir tekniğin terk edilmesi gerektiğine kanaat getirene kadar, tüm seçeneklere açık kapı bırakıyordu.



Bir Elmayla Paris'i Fethediyor



Cézanne 1870'lerin sonuna doğru tuvalinde, "konstrüktif" üslup olarak bilinen bir boya sürme metodu geliştirdi. Bu dönemin daha karmaşık kompozisyonları ve daha açık tonlardaki paleti, Pontoise'ta geçirdiği zaman boyunca çok şey öğrendiğini ve bunu eşsiz ve özgürce geliştirmek için kullandığını gösterir. Ancak hâlâ onu tatmin eden bir yaklaşıma ulaşmış olmaktan uzaktı ve fikirlerinin çevresindeki diğer avangard sanatçılarınkinden çok farklı olduğunun farkına varmıştı.

Yukarıda: Sütlük ve Meyveli Ölüdoğa, *yaklaşık 1900.*
Solda: İçinde Çiçeklerle Vazolu Ölüdoğa, *yaklaşık 1883-5.*

ÜÇÜNCÜ SERGİ

Maddi açıdan hâlâ bir mücadele içinde olsalar da, izlenimciler 1877'de üçüncü bağımsız sergilerini düzenlediler. Sergi bu kez rue Le Peletier 6 numaradaki özel bir konutta, 4 Nisan ile 30 Nisan tarihleri arasında gerçekleşti.

1876'daki sergiye 19, 1874'dekine ise 30 sanatçı katılmışken, üçüncü Paris sergisine yalnızca 18 sanatçı katıldı. Cézanne'ın 16 eseri dahil, toplamda 241 eser sergilendi.



GUSTAVE CAILLEBOTTE

Üçüncü sergi büyük ölçüde Gustave Caillebotte'un (1848-94) cömertliği sayesinde gerçekleşebildi. Caillebotte hukuk mezunu ve ayrıca mühendisti, fakat Fransa-Prusya Savaşı sonlandığından beri resim çalışmaları yapıyordu. 1874'te izlenimcilerin ilk sergi organizasyonuna dahil olmuştu. Ressam kimliğiyle kamuoyu önüne ilk kez 1876'daki ikinci sergide çıkmıştı ve eserleri, izlenimciliğe kattığı gerçekçi üslubuyla takdir görmüştü. Büyük miktardaki kişisel geliri sayesinde, beş odalı bir dairenin kiralanması ve öncesinde yaygın bir tanıtım kampanyası dahil, üçüncü serginin bir dizi masrafını üstlenmişti –gerçi bunları daha sonra sergi giriş ücretlerinden tahsil edecekti.

Yukarıda: Yıkananlar Dinlenirken, *yaklaşık 1876. Bu, aynı isimli resmin hazırlık çalışmasıdır. Dokunurcasına yapılan kısa fırça darbelerinde, muhtemelen Courbet'nin üslubundan ilham aldı.*



CÉZANNE'IN ETKİSİ

Pissarro, kendi halinde bir ressam ve yarı zamanlı bir sanat simsarı olan Alfred Meyer ile birlikte, izlenimcilere alternatif L'Union adlı bir grup kurdu. Cézanne ve Guillaumin de gruba dahil oldu. L'Union, ilk izlenimci serginin gerçekleştiği caddede, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Hotel'de 15 Şubat

Solda: Ölüdoğa: Şişe, Bardak ve Sürahi, *yaklaşık 1877. Her küçük boya izi; mekânı, ışığı ve yapıyı temsil eder. Cézanne izlenimciliğe vakıf olmuş ve artık kendi üslubunu yaratmaya başlamıştı.*

1877'te açılışı yapılan rakip bir bağımsız sergi düzenliyordu. Fakat sergiden hemen önce Cézanne, Pissarro ve Guillaumin, Nisan'da izlenimcilerle beraber sergi yapmayı ve L'Union'ın dışında durmayı tercih etti. Sonucunda L'Union'un sergisi suya düşmüş oldu. Cézanne izlenimcilerle bir sergi düzenlemek için babasının onayını aldı mı, yoksa eserlerinin satılabileceğini umarak risk almaya mı karar verdi, bilinmiyor. Üç suluboyasını, bir düzineden fazla ölüdoğayı, manzara resimlerini ve Victor Chocquet'nin bir portresini sergiledi.

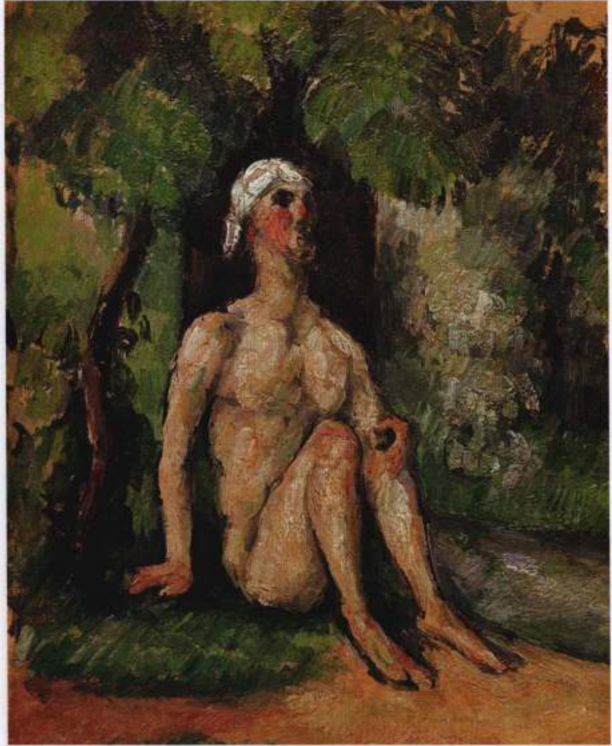
ELEŞTİRMENLER

Bu sergiyi daha önceki iki sergiye kıyasla daha fazla sayıda insan ziyaret etti –toplamda, kapılardan içeri yaklaşık 8000 kişi girdi. Buna rağmen eleştirmenler Cézanne'a karşı daha da kırıcıydı. "Uzlaşmaz, inatçı, dik kafalı, tuhaf biri" olarak tanımlanıyordu. Ve izlenimci sanatçıların isim babası Leroy, hamile kadınları Chocquet'nin portresinin önünden hızlıca geçmeleri için uyardı: "Bu tuhaf, kösele kafa üzerinizde fazlasıyla güçlü bir etki yapabilir; rahminizdeki tohuma, henüz gün ışığını görmeden sarılık bulaştırabilir."

Tüm sanatçılar bu sergiyle daha fazla itibar görmeyi umuyorlardı; bu düşmanlığa ve şamataya katlanmak zordu. Sergiyi her gün ziyaret eden Chocquet, Cézanne'ın eserleri hakkında hakarete varan yorumlara öfkeliydi. Her kesime meydan okuyarak, Cézanne'ın üstün yanlarını coşkuyla tanıtarak ve ziyaretçileri utandırmaya çalışarak, sergiyi dolaştı. Fakat onlar için daha da fazla alay konusu olmanın ötesine geçemedi ve deli adam şöhretini pekiştirdi.

DESTEKÇİLER

Sergi süresince, Renoir'ın 22 yaşındaki arkadaşı Georges Rivière, sergicileri savunan *L'Impressioniste* adında küçük bir gazete yayımladı. Renoir'ın küçük çaplı katkısı dışında yazıların çoğunu kendi yazdı; sanatçıların, kendi eserleri ile akademik sanat arasındaki farkı netleştirmek için "İzlenimciler" adını benimsediğini söyledi. Özellikle



Yukarıda: Suyun Kenarında Oturan Çıplak, *1876. Cézanne'ın yıkananları, sürekli tekrarladığı konulardan biriydi. Figürler daima gözlerini kaçırır ve formları çoğunlukla bozulmuştur.*



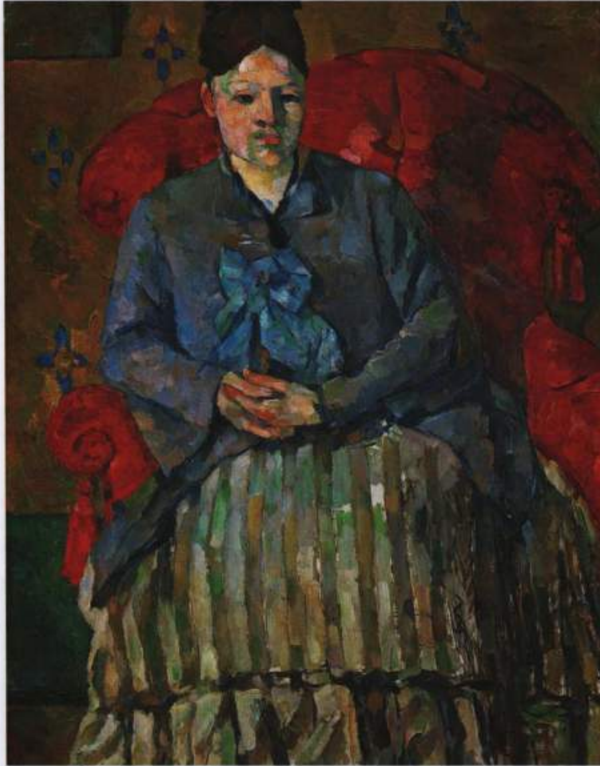
Yukarıda: Paris Yakınındaki Manzara, *yaklaşık 1876. Kısa süre sonra paletinin karakteristik özelliğine dönüşecek olan zümrüt tonlarındaki bu resim, Cézanne'ın en belirgin izlenimci manzaralarındandır.*

Cézanne'ı göklere çıkardı. Oysa yazısı acemiceydi ve izlenimcilerle bağlantısı o kadar ayan beyandı ki, ciddiye alınmadı. "Mösyö Cézanne, klasik dönem Yunan sanatçılarına benziyor," diyordu.

Zola da sergi hakkında bir değerlendirme yazısı kaleme aldı. Monet'yi "sergiciler arasında öne çıkan kişilik" olarak tanımladı ve ardından şöyle devam etti: "Bunun yanı sıra, kuşkusuz grubun büyük renkçisi olan Mösyö Paul Cézanne'ın ismini anmak isterim. Sergide, muhteşem özelliğe sahip bazı Provence manzaraları yer alıyor. Bu ressamın çok güçlü ve çok derin bir duygu bırakan resimleri, burjuvaziyi gülümsetebilir, ne var ki usta bir sanatçının elinde çıkma özellikler sergilemektedir."

MÜCADELEYE DEVAM

Üçüncü bağımsız sergide maruz kaldığı aleni hakaretler nedeniyle Cézanne bunalıma girdi, hayal kırıklığına uğradı ve daha fazla içine kapanıp geri çekildi. 40 yaşına yaklaştığının ve hâlâ muazzam bir mali sıkıntı içinde olduğunun farkına vardı.



Yukarıda: Kırmızı Koltukta Madam Cézanne, *yaklaşık 1877. İzlenimcilerin üçüncü sergisinden hemen önce yapılan bu resim, Cézanne'ın goblen benzeri bir etki yaratmak için nasıl zengin kontrastlar oluşturduğunu gösterir.*

RENK TEORİLERİ

Açık hava resmi ve renk teorileri, (Degas hariç) tüm izlenimciler ve Cézanne'ın paylaştığı yegâne iki teknik özellikti. Onların üslubundan uzaklaştığında dahi, renge hayranlığını ve Eugène Chevreul (1786-1889) gibi bilim insanlarının teorilerine ilgisini korudu. Bu teoriler temelde birleşim ve kontrastların optik etkileriyle ve birincil, ikincil ve tamamlayıcı renklerin yan yana gelmesiyle ilişkiliydi.



Yukarıda: Hortense'in Portresi, *yaklaşık 1877. Metresi Hortense Fiquet, Cézanne'ın pek çok suluboya, yağlıboya ve –yaklaşık 1873-4 tarihli Modern Olympia dahil– diğer önemli resmi için poz vermiştir.*

Cézanne izlenimcilerin sonraki sergilerine katılmamaya karar verdi. Diğer sanatçılar devam etmesini istedi; ancak o Salon'a kabul edilmeye odaklanmaya karar vermişti.

BAŞKALARIYLA KARŞILAŞTIRILMALAR

Zola 1877'de yirmi kitaplık bir serinin parçası olan *L'Assommoir* (Meyhane) romanının yayımlanmasıyla ekonomik ve sosyal başarı elde etti. Süregelen ünü sayesinde, en fazla kazanan çağdaş Fransız yazarlarından biri ve gözde edebiyat çevrelerinin ve sosyal ortamların aranan kişisi olmuştu. Cézanne'ın ressam arkadaşlarından Monet, birkaç sadık koleksiyoneri cezp etmişti, Renoir ise yeni bir başarı dalgası deneyimliyordu. 1879'da tuvallerinden biri Salon'da sergilendi ve 1000 franka satıldı. Pissarro dahi, eserlerini gittikçe artan bir takipçi kitlesine oldukça düzenli bir biçimde satmaya başlamıştı.

KARANLIK BİR YIL

Bunun tam aksine, Cézanne, eserlerini hâlâ Tanguy ve Chocquet dışında

kimseye satamıyordu ve Tanguy'a malzemeler için 2174 frank borcu vardı. Sonra işler daha da kötüleşti. 20 Mart 1878'de babası, Cézanne'ın Chocquet'ye yazdığı ve Hortense ile altı yaşındaki gayri meşru oğlunun varlığını açık eden mektubu ele geçirdi. Kendi oğlunun ve kızlarından birinin gayri meşru olduğu gerçeğini ikiyüzlülükle görmezden gelen Louis-Auguste'un gözü dönmüştü. Fransa-Prusya Savaşı sonrası bankasından emekli olmuş ve veraset vergisi ödemekten kurtulmaları için tüm varlıklarını üç çocuğuna devretmişti; ama hâlâ parasının tüm kontrolünü elinde tutuyordu. Şimdiyse oğlunun onu her açıdan hayal kırıklığına uğratması üzerine harçlığını yarıya indirdi. Cézanne, çaresizlik içinde Zola'ya yazarak kendisine bir iş bulmasını istedi. Zola, Hortense'e ayda 60 frank ödemeye başladı.

Aşağılamalar devam ediyordu. Aix'te Cézanne'ın babasıyla ilişkisi her zamankinden daha da kopuktu; ayrıca anlaşılmaz sanatı hakkında yazılar çıktığından beri bölge ahalisinin ona garip biriymiş gibi davrandığını fark etti. Okul çocukları dahi onunla dalga geçiyordu. Nisan'da Salon, Renoir'ın bir resmini kabul etti; ancak Cézanne'ın eseri yine reddedildi.

YENİ RESİM TEKNİKLERİ

Cézanne her zaman izlenimciliğin kısa ömürlü ve bir yapıdan yoksun olduğuna inanmıştı. Yüzeysel görünümleri basitçe betimlemekten çok, resmettiği her nesnenin yapısındaki gizli yanları yakalamakla ilgileniyordu. Ayrıca ışıktan çok renge odaklanmayı tercih ediyordu. Herhangi bir özel ışık kaynağı olmaksızın, tuvallerine renk dağıtmanın yeni metodunu geliştirdiği L'Estaque'da, Temmuz 1878'den Mart 1879'a kadar temel yapılara yoğunlaştı. Daha erken dönem eserlerindeki eğik fırça darbeleri yerine, adeta bir yama üslubuyla düz hatlı izler yaratmaya ve üst üste çakışan canlı renk katmanlarıyla bir derinlik ve alan hissi meydana getirmeye başladı. Böylece renk, onun resimlerinde en önemli unsur haline geldi. Güçlü güneş ışığından uzak durdu, sadece ışığın daha dağınık olduğu zamanlarda resim çizmek için dışarı çıktı. "Rengin bir mantığı vardır; ressam buna itaat etmekle yükümlüdür, asla aklın mantığına değil. Daima gözlerinin mantığını takip etmelidir," diyordu. İlkin, izlenimcilerden farklı olarak beş sarı, altı kırmızı, üç yeşil ve üç mavi ile siyah ve beyazı içeren nispeten geniş bir palet kullanmaya başladı. "Her form değişimi, bir renk değişimidir," diye ilan ediyordu.

Aşağıda: Le Buffet (Büfe), *1877-9. İzlenimci fikirlere yakın olsa da Cézanne, mekânsal bütünlüğe odaklanarak, formların masifliğini ve kalıcılığını her daim vurguladı.*





Sağda: Çatılar, *1877. Cézanne'ın az sayıdaki şehir manzaralarından biridir; çatıları resmetme fikri muhtemelen Pissarro'nun eserlerine bakmaktan ileri gelmiştir.*

MELUN'A TAŞINMA

Hortense ve Paul Marsilya'da yaşarken, Cézanne Aix, L'Estaque ve Paris'te yaşıyordu. Zola bir yandan mali yardımda bulunmaya devam ederken, diğer yandan Cézanne'ı babasıyla uzlaşmaya çalışması için ikna etti. 1880'te Cézanne ve ailesi Paris'in dışına taşınmıştı.

Cézanne 4 Kasım 1878'de Zola'ya şunları yazdı: "Mektubumun nedeni aşağıdakiler. Hortense acil bir iş için Paris'te; eğer zorlanmayacaksan, ona 100 frank göndermen için yalvarıyorum. Hakiki bir karmaşa içindeyim, ama bundan kurtalacağımı umuyorum."

YENİDEN BAĞLANAN HARÇLIK

Louis-Auguste oğlunu hiç anlamadı ve buna karşılık Cézanne da babasına karşı dürüst olamayacağını hissetti; böylece aralarındaki ilişki bozuldu. Louis-Auguste, Cézanne'ın pek çok metresi ve gayri meşru çocuğu olduğundan şüpheleniyordu. Hortense Paris'te olduğunda, zamanını L'Estaque'da Paul ile birlikte geçiren Cézanne babasının ziyaret etmesinden korkuyordu. Ancak 1878'in sonunda babası yumuşadı ve 400 frank fazlasıyla harçlığını yeniden vermeye başladı.

İZLENİMCİLERDEN AYRILIYOR

1875'ten sonra Batignolles grubu Café Guerbois'dan, Pigalle bölgesindeki daha sessiz Café de la Nouvella-Athènes'e taşınmıştı. Cézanne Paris'teyken fırsat buldukça onlara katılmaya devam ediyordu. Ancak onların amaçları ve inançlarıyla arasındaki açının öncekinden daha fazla büyüdüğünü hissediyor, izlenimcilerin sergilerinde eleştirmenlerce grubun en akıl sır ermez ve dengesiz sanatçısı olarak dışlanmaktan dolayı acı çekiyordu. Zola'ya "Çalışıyorum, ama sonuçlar



Sağda: Medea, *1880. Kişisel tekniğini geliştirdiğinde bile Cézanne, kahramanlarından fikirler edinmeyi denedi. Burada Delacroix'nın akıcı üslubuna yakınlaşıyor.*

OLUMLU YORUMLAR

Monet, Cézanne'ın sanatına hayrandı. Onu, Père Tanguy'nin dükkânına eserlerini görmeye giden sanat eleştirmenleri Roger Marx (1859-1913) ve Gustave Geffroy (1855-1926) ile tanıştırdı. Resimleri gördükten sonra Marx ve Geffroy, Cézanne'ın büyük potansiyeli üzerine övücü yorumlar yazdı. Ne var ki bu, durumu düzeltmeye yetmedi; diğer eleştirmenler gazete makalelerinde onunla alay etmeye devam etti.

kötü ve genel kavrayışın çok uzağında," diye yazmış, sanatının herkesin beğenisine hitap etmediğini fark etmişti. Fakat bir süredir resmin akademik standartlarını benimsemiş olan, Aix'ten eski arkadaşı Guillemet artık Salon jürisine dahildi. Cézanne 1879 baharında Guillemet'yi görmeye gitti ve ondan Salon'a sunacağı herhangi bir eseri sergi için önerme sözü aldı. Pissarro onu dördüncü bağımsız serginin parçası olmaya davet ettiğinde, art niyetli eleştirileri en aza indirme arzusu ve Salon'da sergilenme umuduyla, bu fikre şiddetle karşı çıktı. Pissarro'nun davetini şöyle cevapladı: "Salon'a başvurmamın yol açtığı tüm güçlüklerin ortasında, izlenimcilerin sergisinde yer almamanın benim için daha uygun olacağı kanaatindeyim."

Aşağıda: Kavaklar, *yaklaşık 1879-80. Cézanne, Pontoise yakınındaki ağaçlıktan büyülenmişti; onu yeşillerden oluşan cesur bir palet ve eğri fırça darbeleriyle ele aldı.*



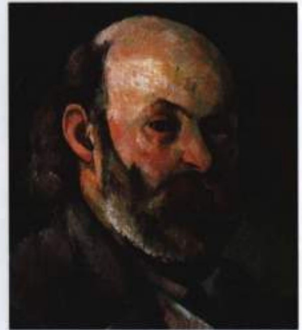


Ancak Guillemet nihayetinde jüri üyelerinden sadece biriydi ve jürinin geri kalanı ona katılmadı. Cézanne bir kez daha Salon tarafından reddedildi.

YENİ MANZARALAR

Nisan 1879'dan Mart 1880'e kadar Cézanne, Hortense ve Paul, tümü için yeni olan bir bölgede, Paris'in 50 kilometre güneyinde, Seine Nehri'nin üzerindeki Melun adlı tarihi, sevimli bir kasabada oturdular. Diğer açık hava ressamları gibi o da, kişisel bir üslup geliştirmek için Paris çeperindeki bölgeleri mükemmel buluyordu. Özellikle Aix ve L'Estaque'ınkinden daha hafif olan güneş ışığında daha iyi büyüyen kavaklardan ve nehirden ilham aldı. Burada resim çizmekten son derece memnundu; olağanüstü soğuk geçen kışta eşine az rastlanır bir kar sahnesi resmetmişti. Melun'da ürettiği resimlerde, L'Estaque'da geliştirdiği birleştirici tonları kullanıyordu ve bu resimler, tekniğinin ve yaklaşımının Pontoise ve Auvers'den beri ne kadar değiştiğini ortaya koyuyordu. Fakat izlenimci çevreden uzaklaşmasıyla kendini yalnızlaştırmış ve eserlerini satma fırsatlarını azaltmıştı.

Aşağıda: Otoportre, *yaklaşık 1879-85. Cézanne otoportrelerinde kendini asla yüceltmedi; yüzey izlerine ve renge odaklandı.*



Solda: L'Estaque'daki Kayalar, *yaklaşık 1879-82. Zola L'Estaque'ı şöyle tasvir ediyordu: "Hiçbir şey tepeler arasındaki bu oyuk geçitlerin vahşi heybetiyle, çamlarla kaplı kurak yamaçlarla bol ölçüşemez..."*

OLGUNLAŞAN ÜSLUP

Cézanne'ın 1870'lerin sonları ve 1880'lerin başlarındaki resimleri, daha önceki eserlerinin çoğundan daha iddialıdır. İzlenimci döneminde geliştirdiği renkli gölgeleri hâlâ devam ettiriyorsa da, sonunda kendi üslubunu olgunlaştırmıştı.

Cézanne, doğaya sadık kalmanın, karşısında gördüğünü olduğu gibi yeniden üretme zorunluluğu anlamına gelmediğine inanıyordu. Öğeleri yeniden düzenleyerek, sahnenin farklı boyutlarını eşeleyebiliyor ve keskin bir etki yaratabiliyordu.

KATI STANDARTLAR

Cézanne yarı soğuk tonlar, canlı vurgular ve yoğun renk katmanları kullanarak, dinamik, uyumlu kompozisyonlar yapmaya başlamıştı. Renk uyumları ve dengeli çizgi ağları yaratarak, nesnelerin temel yapılarını keşfetmeye odaklanıyordu. Açılı fırça darbeleri ve renk kombinasyonları sayesinde "doğayla uyum" dediği şeyi yaratmaya uğraşıyordu. Fakat resmetme eyleminin kendisini oldukça zor buluyordu. Her daim ateşli mizacına kapılıp gitme tehlikesi altında yaşıyor ve bu mizaç onu özenle işlediği tuvallerini mahvetmeye sevk ediyordu; oysa Cézanne tutkulu yorumlar peşinde değildi. Bunun yerine, dünyayı irdelemek ve onu yeni ve analitik bir yolla ifade etmek istiyordu. Bu amaçla, resimlerini, her bir fırça darbesi üzerine düşünerek, özenle ve yavaşça yapıyordu. Sadece karşısında duran sahneye bakıp ışığı, tonları, renkleri, şekilleri ve atmosferi değerlendirmeye çok uzun zaman ayırıyordu. Konsantrasyonu bozulduğunda çalışmaya tekrar dönmekte çok zorlandığı için, çalışmasını bölen kişilere karşı kontrolünü kaybetme eğilimindeydi. Dikkati dağıldığında aşırı sinirlenir ve

Aşağıda: Jas de Bouffan'daki Havuz, *yaklaşık 1880. Cézanne 1880'lerin sonlarında, kestane ağaçlarıyla çevrili bir yolun ve Jas de Bouffan arazisindeki bir havuzun çeşitli resimlerini yaptı.*







Yukarıda: Sanatçının Karısı Koltukta, *y. 1881. Hortense'in 24 yağlıboya resminden biri olan bu tablo, muhtemelen Paris'te resmedildi. Koyu kırmızı, mor ve turkuvazdan oluşan bir renk uyumu görülür.*

genelde tüm tuvali tahrip ederdi. Katı standartlarına uymadığı için Zola portrelerini parçaladığı 20'li yaşlarında olduğu gibi, 40'larında da kendini eleştirimeyi sürdürdü.

BEŞİNCİ SERGİ

Melun'da geçirdiği yılın ardından Cézanne, Paris varoşlarına, Plaisance diye bilinen bölgeye taşındı. O ve ailesi, üç yıl önce yaşadığı pansiyona yerleştiler. Buradayken, 1 Nisan 1880'de açılan ve bir ay süren beşinci izlenimci

ZOLA'NIN YAZLIK EVİ

1878 yazında Zola Paris'in batısında, Seine üzerindeki Médan'da büyük bir yazlık ev satın aldı. Burada geniş arkadaş çevresini ve tanıdıklarını ağırladı. Cézanne burayı sıklıkla ziyaret ediyor, ancak genellikle diğer konuklardan uzak durmaya çabalıyordu. Kimse onu rahatsız etmiyorsa öfkesi diniyor; bahçede, kırlarda ve nehirde resim yapıyordu. Kaçık bir sanatçı olmakla ünlenmişti ve Zola'nın daimi ziyaretçilerinden çoğu onu kendi haline bırakmıştı.

Yukarıda: Kayalı Orman, *1893. Cézanne 1880'lerde üslubunu geliştirerek, geleneksel perspektifi kullanmadan eşsiz bir üçboyutlu temsil inşa etti.*

sergiyi ziyaret etti. Paul Gauguin (1848-1903) gibi yeni sanatçıların da katıldığı sergide, ilk ekipten sadece Degas, Pissarro, Morisot, Guillaumin ve Caillebotte yer alıyordu. Aksi gibi, serginin düzenlendiği mekân yeniden inşa ediliyordu. Katılım düşüktü ve eleştirmenler hâlâ kötüleyici yorumlar yazıyordu.



Yukarıda: Sanatçının Oğlunun Portresi, *1881-2. 9 yaşındaki oğlunun sevecen portresinde Cézanne, akışkan ve yumuşak bir görüntü yaratmak için oldukça ince bir boya ve küçük fırça darbeleri kullanmıştır.*

ELEŞTİRMEN ZOLA

O yılın Mayıs'ında, Salon'a dönme maksadıyla izlenimcilerin sergisinden çekilen Monet ve Renoir Cézanne'dan, Salon'daki tabloların kötü şekilde asılarak sergilenişini kamuoyuna duyurması için Zola'nın yardımına başvurmasını istediler. Güzel Sanatlar Bakanı'na bir mektup yazdılar; Cézanne, mektubun bir kopyasını Zola'ya gönderdi. Zola, *Le Voltaire* gazetesinde sadece mektubu yayımlamakla kalmadı; ayrıca dört uzun makalede olayı ele aldı. Salon'un tıka basa dolduruluşunu eleştirdi; fakat aynı zamanda, izlenimciler hakkında da küçük düşürücü şeyler yazdı: "Bu gruptaki hiçbir ressam yeni formülü, güçlü ve keskin bir anlayışla uygulamıyor... gözlerimiz, beyhude bir beklentiyle, formüle damgasını vuracak başyapıtı arıyor... kendilerine biçtikleri ödevin üstesinden gelemiyorlar, tutuklar, doğru kelimeyi bulmayı beceremiyorlar." İzlenimciler, eski bir destekçilerinin bu sert eleştirilerinden hayrete düştüler. Zola, kendisi zafere ulaşmışken, onların açıkça başarısız olduğunu hissediyordu. Cézanne içinse "büyük bir ressamın mizacına sahip, ama hâlâ teknik zorluklarla boğuşuyor," diyordu.

MÉDAN, PONTOISE, AUVERS, AIX

Cézanne ve Zola'nın dostluğu, hâlâ güçlü olsa da, Zola'nın zengin ve meşhur olmasıyla tıkanmaya başladı. Bu esnada Cézanne hâlâ resimlerini satmak için çabalıyor ve babasından aldığı harçlıkla yaşamaya çalışıyordu.

Cézanne, tuhaflıklarına rağmen her zaman Zola ve karısı tarafından sıcak bir şekilde karşılandığı Médan'daki evde verilen davetlerin çoğu zaman bir parçasıydı. Resimlerinin birkaçı Zola'nın salonunda asılıydı ve eğer dışa dönük bir ruh halindeyse insanlarla bir arada olmaktan keyif alıyordu.

ARKADAŞLAR ARASI KIYASLAMALAR

Zola'nın muazzam başarılarıyla birlikte, iki arkadaş arasındaki ilişki de değişiyor ve aralarındaki zıtlıklar belirginleşiyordu. Cézanne oğlunun annesiyle evlenmemişken, Zola 1870'te sevgilisi Gabrielle-Alexandrine ile evlenmişti. Sanat eleştirmenleri Cézanne ile dalga geçerken, Zola alanındaki en büyük isimlerden biri olarak görülüyordu. Cézanne babasının harçlığıyla yaşamını sürdürmeye çalışırken, Zola kendi geliriyle geçinebilen şöhretli bir adamın varlıklı hayatını yaşıyordu. Tüm bunların üzerine bir de, Zola artık Cézanne'ın sanatsal olarak yolunu kaybettiğine inanıyordu. Zola, Cézanne'ın sağı solu belli olmayan davranışlarının, değişken ruh halinin olgunlaştıkça durulacağını düşünüyordu; ancak gelişimine ket vurduğuna inandığı bu eksikliklerinin asla üstesinden gelemeyeceği ortaya çıktı. Cézanne arkadaşının kanaatlerinin farkındaydı. Her ne kadar bunlara içerliyorsa da, onun yargılarına saygı duymayı sürdürdü ve birbirlerine eski düşkünlüklerini korudular. Hâlâ yazışıyor, sıkça buluşuyorlardı; ancak çatlak giderek büyüyordu.

GAUGUIN

Cézanne'ın Salon'dan aldığı en son redden ve Pissarro'nun Mayıs 1881'deki altıncı izlenimci sergiye katılmasından sonra Cézanne bir kez daha Hortense ve Paul ile birlikte Pissarro'nun yanında kalmak üzere Pontoise'a gitti. Pissarro'nun, resimdeki ilk denemelerini desteklediği Gauguin de onlara katıldı.



Yukarıda: Pontoise Yakınındaki Couleuvre'da İmalathane, *y. 1881. Renkli küçük fırça izlerinden sıralar ve katmanlar meydana getirilmiştir. Hâlâ Pissarro'nun üslubu ve yaklaşımından etkileniyordu.*

Üçü uzun soluklu tartışmalar yapıyor ve resim yapmak için birlikte seferlere çıkıyordu. Gauguin, Cézanne'a büyük hayranlık duyuyordu; Paris'teki bankacılık işine geri döndükten sonra, Tanguy'dan Cézanne'ın beş resmini satın almıştı. Pissarro'ya "Mösyö Cézanne herkesin kabul edeceği bir eserin kesin formülünü buldu mu? Tüm hislerinin yoğun ifadesini tek ve benzersiz bir yönteme sıkıştırmanın reçetesini bulduğu anda, ona şu gizemli homeopatik ilaçlardan birini vererek uykusunda konuşturmayı deneyin ve derhal Paris'e gelip onu bizimle paylaşın!" diye yazdı. Bu masum ve gurur okşayıcı yorum, güvenini arttırma niyetiyle Pissarro'dan Cézanne'a iletildi; ancak Cézanne'ın kuşkularını tetikledi. Yıllar sonra Gauguin'i "küçük hissim" olarak tanımladığı şeyi çalmaya çalışmakla suçladı. Monet bir keresinde "Cézanne'a Gauguin'den bahsetmeyin!" demişti.

Cézanne hâlâ Pissarro'nun tavsiyelerine saygı duyuyordu; fakat

CÉZANNE'IN PALETİ

Net tonlar ve renk değerleri yaratmak için Cézanne sıklıkla, sıcak ve soğuk kontrastlarının ve tamamlayıcı öğeleri yan yana kullanmanın etkilerinden yararlanarak ve dikkatle karıştırılmış renkler yaratarak, oldukça basit bir palet kullanıyordu. O dönem paleti kurşun beyazı, çinko beyazı, siyah, krom sarısı, koyu sarı, kırmızı toprak veya parlak kırmızı, kobalt mavisi, lacivert, parlak yeşil ve zümrütten oluşuyordu. Ara sıra Napoli sarısı, Prusya mavisi ve krom yeşili ekliyordu. Sınırlı bir palet işine geliyordu, çünkü ince geçişler yapmasına ve tuval üzerinde renkleri tekrarlamasına izin veriyordu.

izlenimciliğin uhrevi ve parçalı üslubunun yerine daha ölçülü ve üzerine düşünülmüş bir tekniği tercih ediyordu. Doğayla iç içe çalışarak, Pontoise ve Auvers çevresini resimliyor, atmosferik perspektife artık o denli önem vermiyor ve figürlere ya da romantizm göndermelerine nadiren yer veriyordu. Bunun yerine, rengin çoklu nüanslarıyla küçük fırça izlerini kat kat kullanıyordu.

PROVENCE'A DÖNÜŞ

1881 yılı Ekim ayının ortasında Hortense ve Paul Paris'e döndü. Cézanne her gün resim yapacağı, Zola ve Pissarro'ya yazacağı Jas de Bouffan'a gitti. Provence'daki huzur ve inziva, işlerine yoğunlaşmasına olanak verdi.

Aşağıda: Leda ve Kuğu, *1881. Klasik temalı son resimlerinden birinde, bu zevk düşkünü figür için model olarak bir kez daha Hortense'i kullanıyordu.*



Yukarıda: Kıyıdaki Çıplak, *y. 1881-4. Cézanne yıkanan çıplaklardan oluşan pek çok grubu resmetti. Ancak fırsat buldukça şekiller ve renklerle desenler meydana getirip, tek bir figüre odaklandı.*



Yukarıda: Auvers'deki Çiftlik, *yaklaşık 1880. 1880'lerde Cézanne'da ışığın ve hafif tonların yerini, mimari ve doğa arasındaki ilişkiye dair daha belirgin düşünceler aldı.*

PORTRELER VE SALON

Kariyeri boyunca Cézanne birçok portre resmetti. Bunların çoğu Hortense'indi; ancak oğlunun ve çok sayıda arkadaşının, tanıdığının da resmini yaptı. Ayrıca 30'dan fazla otoportreye imza attı.

Cézanne o kadar yavaş ve özenli çalışıyor, her resim için o kadar çok poza ihtiyaç duyuyordu ki, modellerinin daima yorgun ve sinirli gözükmesi hiç şaşırtıcı değildir. Cézanne için bu tür çalışmalar uzun, dikkat gerektiren, bazen sinir bozucu bir süreçti.

YAPI ANALİZLERİ

İster bir manzara, ister bir ölüdoğa veya bir portre resmediyor olsun, Cézanne tüm konularını aynı açıdan ele alıyordu. Her şeyin, renk ve doğrusal fırça izleriyle betimlediği bir iç yapısı vardı ve bu yapıyı açığa çıkarmak için her objeyi katmanlı ton kontrastları içinde modelliyordu. Portrelerinin hiçbiri yüceltmek için yapılmadı ve her biri uzun zaman aldı. Cézanne yüz planlarını ve hatlarını, gölgeleri, belirgin özellikleri ve de "küçük his" olarak tanımladığı, ancak saatler süren bir gözlemin ardından edinebildiği şeyi çalışmaya ve analiz etmeye odaklandı. Kişilik ve ifadeden ziyade fiziksel özelliklere odaklanarak, yüzeydeki izlere ve renklere büyük önem verdi. Resmettiği kişiler, çoğunlukla, çalışırkenki konsantrasyonuna ve doğru izi bulamadığında kapıldığı umutsuzluğa dair öyküler anlatıyordu. Sanat simsarı Ambroise Vollard (1866-1939) kendi portresi için, her biri iki veya üç saat olmak üzere yaklaşık 117 kez poz vermişti. Vollard, "Kimi günlerde, çalışmasının ne derece yavaş ve bıktırıcı olduğunu tahayyül etmek zordur," demişti. Gustave Geffroy tamamlanmamış bir resim için 80 kez poz verdi. Cézanne'ın tüm eserlerinde olduğu üzere, tuvallerine nadiren tarih attığı için resimlerin ne zaman çizildiği



Aşağıda: Masaya Yaslanmış Madam Cézanne, *1873-7. Hortense, Cézanne'ın en sabırlı modeliydi. Burada narin ve genç gözüküyor (20'li yaşların başındaydı). Cézanne onu izlenimci üslupta resmetmiştir.*



Aşağıda: Otoportre, *1878-80. Cézanne genellikle fazlasıyla özeleştireldi. Ancak 40 yaşını aşmış olsa da, bu resimde duygulu ve yumuşak görünüyor.*





Yukarıda: Seradaki Madam Cézanne, *1891-2. Cézanne, Hortense'in çoğu üç çeyrek boydan 24 adet resmini yaptı. Bu tamamlanmamış resim, narin ve inceliklidir.*

tam olarak belli değildir; ancak portrelerde yaşlanmanın izleri iyi bir göstergedir.

RENOIR İLE RESMEDİYOR

1882 yılının başlarında Cézanne, L'Estaque'a gitti. Şubat'ta Renoir da, Chocquet ilgisini ona yönlendirdiğinden beri kendisini büyüleyen Cézanne ile resim yapmaya niyetlenerek oraya gitti ve küçük bir otelde kaldı. Bu iki adam yakın arkadaş değildi, ama birbirlerine saygı duyuyorlardı ve her ikisi de eserlerini Salon'da sergilemek niyetindeydi (Renoir için ilk olmayacaktı). Renoir, L'Estaque'ın manzarasını seviyordu. Sanat simsarı Paul Durand-Ruel'e, "Cézanne ve ben birlikte çalışacağız," diye yazdı. Fakat birlikte çalışmaları uzun sürmedi; birkaç hafta içinde Renoir zatüreye yakalandı. Cézanne'ın annesi L'Estaque'a gitti ve

Yukarıda: Otoportre, *1879-82. Üst üste binen renklerden oluşan küçük eklemelerle, Cézanne kendini köylü giysileri içinde ve oldukça sert görünümlü betimliyor.*

Renoir'ın sağlığına kavuşması için birlikte ona bakıcılık yaptılar. Ertesi ay Renoir, Chocquet'ye, "Cézanne bana karşı ne kadar iyiydi, sana anlatamam," diye yazdı.

SALON'DAN KABUL

Cézanne L'Estaque'da resim yapmaya kaldığı yerden devam etmeden önce, onu alelacele Paris'e döndüren bir haber geldi. 19 yıl boyunca bir sonuç alamadıktan sonra nihayet Salon'a kabul edilmişti. Fakat bu göründüğü kadar iyi bir haber değildi; zira Guillemet'nin seçici kurul üzerindeki baskısının bir sonucuydu. Bir yıldan uzun bir süre önce Zola onu uyarmıştı: "Paul hâlâ sana güveniyor." Cézanne'ın seçilmesini mümkün kılan şey, yeni bir gelişmeydi: Her jüri üyesi, diğer üyelerin onayına sunmaksızın bir eseri aday gösterebiliyordu. Fakat bir şart eklenmişti: Eser, aday gösterenin öğrencisi tarafından resmedilmeliydi. Cézanne, seçilebilmek için, işlerinden nefret ettiği Guillemet'nin öğrencisi olarak gösterildi. Kabul edilen resmi, dayısının 15 yıl önce yaptığı bir portresiydi. Başarısıyla mutlu olmadı, ancak bunun babasını memnun edeceğini düşünmek yüzünü güldürdü.

YERSİZ İYİMSERLİK

Cézanne satıcıların, koleksiyonerlerin ve eleştirmenlerin kapısında sıra olacağı beklentisiyle, 1863'ten beri ilk defa o yaz Paris'te kaldı; ama kapısını çalan olmadı. Eylül'de bir Salon ressamı olmanın kaderini değiştirmeyeceğini fark etti ve Zola'nın yanına, Médan'a gitti. Eylül'de Aix'e geri döndü. Belki de Salon'a kabulünden doğan en iyi sonuç, babasının onun için Jas de Bouffan'da bir atölye inşa etmesiydi.

DOĞADA TESELLİ BULMA

Manet 30 Nisan 1883'te, 51 yaşında öldü. 20 yıldan uzun bir süre, ilk kez Café Guerbois'da buluşan avangard sanatçı ve yazarlar grubunun lideri olmuştu.

Cézanne Mayıs'ta eski Batignolles grubunun çoğu üyesiyle beraber cenaze törenine katıldı. Manet'nin tabutunu taşıyanlar arasında Zola, Degas, Monet ve Fantin-Latour vardı.

DEĞİŞEN AMAÇLAR

Cenaze töreninden birkaç gün sonra Cézanne L'Estaque'a döndü ve yılın geri kalanını burada geçirdi. Zola'ya "L'Estaque'da küçük bir ev ve bahçe kiraladım," diye yazdı. "Hâlâ resim yapmakla meşgulüm. Burada bazı güzel manzaralar var, ama onlar tam olarak motif oluşturmuyor. Buna rağmen, gündoğumunda tepelere tırmanılırsa, uzaktaki Marsilya'nın ve adaların muhteşem görüntüsüne tanık olunabiliyor ve tüm bunlar akşam ışığıyla bütünleştiğinde en dekoratif etkiyi veriyor." Neredeyse tam bir inziva halinde yaşıyordu. Paris'te neler olduğunu duymaya hevesli, ama şahsen deneyimlemeye gönülsüz Cézanne, Zola'dan "art arda sıralanmış birbirinin aynısı günler"den haberler iletmesini istemişti. Bir önceki Mart ayında (1882) yedinci izlenimci sergi gerçekleşti, ancak o katılmadı. Grup iç uyumunu kaybetmişti; sanatçılar, yola çıkarkenki ortak amaçlarından türeyen bireysel yollarının peşinden giderek, Paris çevresine dağıldı. Cézanne yeni diyarlara taşınan tek sanatçı değildi. Gauguin, Georges Seurat (1859-91), Vincent van Gogh (1853-90) ve Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi daha genç sanatçılar da, izlenimcilerden etkilenerek, yeni denemeler yapıyorlardı.



Yukarıda: Auvers-sur-Oise'dan Görülen Valhermeil Evleri, *1882. Cézanne titizlikle birçok ince fırça izi uygulamış, her ayrıntıyı ve tonu belirginleştirmiştir.*

YENİLENME

Cézanne'ın sanatı benzersiz ve daha genç sanatçılar için ilham verici olsa da, 1880'lerde izlenimciliğin çoğu temel düsturundan tamamen kopmuş değildi. Işık, yansımalar, gölgeler ve bilimsel



Solda: Sainte-Victoire Dağı, *yaklaşık 1882-5. Cézanne 1880'lerin ortasına yaklaşırken renk geçişlerinden bir zenginlik yaratan sıradışı bir yetenek geliştirmişti.*



Yukarıda: Otoportre, *y. 1880-5. Hassas taramalarla, sıkı ve kendinden emin konturlarla Cézanne, kendini olduğundan daha yaşlı ve sert betimlemiştir.*



Aşağıda: Saint-Henri Köyü ile Marsilya Körfezi'nin Görünümü, *y. 1883. Cézanne 1882-3'ten itibaren L'Estaque'da şekil ve renk kontrastlarına odaklanarak çalıştı.*

fenomenlerle yaratılmış nesnelerin çoklu renklerini keşfetmeye devam ediyordu. 1880'lerden itibaren sanatını duygulardan arındırmıştı ve eserlerinde geçiciliği aksettiren izlenimcilerin aksine kalıcı olanı ifade etmeyi amaçlıyordu. Kompozisyonları, sevdiği ya da çocukluğundan anımsadığı mekânları ele alan, özenle inşa edilmiş nesnel manzaralar veya ölüdoğa ya da yıkananlar çalışmalarıydı. Bu süre zarfında aynı konuları tekrar tekrar resmetti.

AİLEVİ SIKINTILAR

Cézanne'ın Hortense ile ilişkisi sıradışıydı. Birlikte olmaktan çok, ayrı ayrı zaman geçiriyorlardı; 11 yaşında bir oğulları olmasına ve Cézanne'ın babasının da bundan haberdar olmasına rağmen evlenmemişlerdi. Sanatı hâlâ, birkaç avangard sanatçı hariç, hiç kimse tarafından itibar görmüyordu; babası ona lütuf gösteriyordu. Annesi ve kız kardeşi Marie üzerine titriyordu; fakat sanatını veya ahlaki değerlerini anlamıyor, onu Hortense ile ilişkisine resmiyet kazandırması konusunda uyarıyorlardı. Arkadaşları olsa da, onlarla kolayca kaynaşamıyor ve kendini sık sık dışlanmış hissediyordu; bu da onu insanlarla bir arada olmaktan kaçınmaya ve vaktini yalnız başına geçirmeye sevk ediyordu.

MANZARA RESMİ

Manzara erken dönem Rönesans resimlerinde önemli bir arka plan olarak belirdi ve 16. yüzyıl başlarında Avrupa genelinde muteber bir tür haline gelir. Birkaç yüzyıl sonrasına kadar ayrı bir resim türü olarak kabul görmedi. Manzara resmi yapmayı seven Rubens bile, başarılı bir saray ressamı olup yarı emekliliğe ayrılana dek bu alana odaklanamamıştı. Cézanne manzaralarına başladığında, Barbizon ressamları ve izlenimciler doğal dünyanın yapısındaki hakikati araştırmanın ilk temellerini atmıştı.

KESKİN GÖZLEM

Cézanne, her zamanki gibi, modayı takip etmek veya diğer sanatçılar gibi resmetmek istemiyordu. Bunun yerine, ele aldığı konuda kalıcı olanı yakalamaya ve diğer gözlemcilerin gözünden kaçabilecek şeyleri keşfedip betimlemeye uğraşıyordu.

Cézanne'ın amacı, daha önce resmedilmemiş olanı kendi üslubunca resmetmekti. Objeleri tek seferde birden fazla perspektiften betimlemeye başlayarak, bir tür kalıcılık duygusu aktarmaya çalıştı.

DİKKATLİ GÖZLEM

Her resmin formülü, (Cézanne için) mutlak kontrol ve hesaplamaydı. Tuvale tek bir fırça dahi vurmadan önce, nesneleri gözlemleyerek onların özünü, karakterini veya atmosferini anlamaya büyük bir zaman harcamalıydı. Sonrasında, konuya yakından odaklanmayı sürdürerek, tüm formlara temel oluşturan ana iskelete benzer yapıyı planlıyordu. En sonundaysa, onları uygun açıdaki vuruşlarla

Aşağıda: Madam Cézanne, *y. 1883-5. Cézanne'ın sadece form ve tonların birbirine nasıl bağlanacağı ve planların nasıl iç içe geçeceği üzerine düşündüğü Hortense tasvirleri, onu ölüdoğalan ile aynı görüyormuşçasına duygudan uzaktı.*



ARD İZLENİMCİLİK

Cézanne'ın genelde izlenimcilerle ilişkilendirilmesi anlaşılır bir durumdur, ancak aynı zamanda ard izlenimcilerle de ilişkilendirilmiştir. Diğer sanatçılar gibi Cézanne'ı da kategorize etmek zordur, fakat her iki akımdan da etkilendiği görülmektedir. Bu iki sanatçı grubu da ışık ve renk gibi unsurları araştırıyordu. Çoğu arkadaştı; fikirlerini birlikte tartışıyor ve geliştiriyorlardı. İzlenimciler ışığa, doğadaki geçiciliğe ve belli belirsiz detaylara odaklanırken, ard izlenimciler formları donuklaştırarak ve sanatlarıyla yeni görsel teoriler yaratarak, renge odaklanıyordu. Ard izlenimcilik, izlenimcilikten bile daha geniş bir üslup yelpazesini kapsayan bir terimdi. Cézanne ve Seurat, yeni eğilimin iki farklı yönünü temsil ediyordu. Her iki sanatçı da renk kullanımında izlenimci etkiler sergiler; bununla birlikte Cézanne kısa ve oldukça dalgalı fırça darbeleri kullanarak boyayı kalın uyguluyorken, Seurat ana renklerden oluşan noktaları tuval üzerinde birbirine çok yakın yerleştirerek, izleyicinin gözlerinde bunların birbirine geçişmesini sağlıyordu. Bu, noktacılık veya bölmecilik olarak bilinen bir teknikti ve Chevreul'ün mavi ve turuncu gibi tamamlayıcı renklerin yan yana kullanıldıklarında daha canlı olacakları teorisinden geliştirilmişti. Gauguin ve Van Gogh da ard izlenimciler olarak sınıflandırılır. Amaçları ışığı ve rengi yakalamaktır, fakat duygusal dışavurumları ve sembolizmi de tasvir etmişlerdir.



Yukarıda: L'Estaque Viyadüğü, *y. 1883. Bu ışık dolu manzara, dengeli renkler ve düz ve kavisli hatlarla beraber, çapraz fırça darbeleriyle meydana getirilmiştir.*



Sağda: L'Estaque Körfezi, *yaklaşık 1879-83. Pek çok minik fırça izleriyle renk değişimlerini vurgulayan Cézanne, nadiren resmettiği iki unsura, bulutlara ve suya odaklanmıştır.*



Yukarıda: L'Estaque'tan Marsilya Körfezi, *1878-9. Fazlasıyla ton kontrastları içeren bu resim, atmosferik perspektif kullanmaksızın derinlik hissi yaratmıştır.*

betimleyerek, formları, renkleri, dokuları ve tonları dikkatli ve önceden üzerine düşünülmüş şekilde inşa etmeye başlıyordu. Tüm bunların başkalarınca da görülüyor olması gerekmiyordu; ancak onun için bunlar en önemli unsurlar, konunun özüydü. Çoğunlukla, gözün tek bir bakış açısından algılayabileceğinden daha fazla renk ve yapı dahil ediyordu. Böylece objenin sadece bir yönünü değil, tümünü gösterebiliyordu. Bu, onun pek çok resminin neden fotografik açıdan gerçekçi olmadığının cevabıdır. O bu tür bir görüntü amaçlamıyor, temel yapıları kavramaya ve onları iki boyutlu yüzeyde resimlemeye çalışıyordu. Dünyayı, bir fotoğrafçının artık yapabildiği ya da sanatçıların yüzyıllardır yaptığı şekliyle yeniden yaratmayı arzulamıyordu. Bunu yüzeysel taklit olarak görüyor ve artık fotoğraf icat olunduğuna göre sanatçıların buna yönelmesini gereksiz buluyordu. Dünya hakkındaki kişisel yorumlarını devrimci bir üslupla tuvaline yansıtarak, gördüğü şeylerin yapısını bozuyor ve yeniden biçimlendiriyordu.

TEKRARLANAN MOTİFLER

Cézanne yıllar boyunca, Aix'e olduğu kadar Marsilya'ya da geri döndü. Başta çatıları, fabrikaları, çam ağaçlarını ve kayalık yamaçları içeren ve her daim engin bir deniz ve gökyüzü motifinin eşlik ettiği pek çok L'Estaque manzarası resmetmeyi sürdürdü. Ağaçların düzensiz ve evlerin küçük küp şekilleri, güneş ışığı ile yoğunlaştırılmış canlı renklerle bir araya gelerek, eşsiz bir konu oluşturuyordu. Sarsıcı ışık efektleriyle resmetmemekte ısrar eden bir sanatçı olmasına rağmen Zola'ya, "Bize böylesine güzel bir ışık veren güneş, çok yaşa," diye yazmıştı.

ARKADAŞLARIYLA RESMEDİYOR

Renoir bir önceki yıl Cézanne'la beraber L'Estaque'da resim yapmaktan büyük keyif almıştı. Zatüreye yakalandığında, bu aksi sanatçının kendisine bakmasından çok etkilenmişti.

Monet ve Renoir, Cézanne'ın sanatından büyülenmişti. Aralık 1883'te Akdeniz sahiline yaptıkları turdan dönüşte onu ziyaret ettiler. Aynı yollardan geçtikleri için onun sabit fikirliliğini ve özgünlüğünü anlıyor, saygı duyuyorlardı.



KALICILIK VE YAPI

Cézanne kariyeri boyunca Pissarro'nun kısa fırça darbeleri, Courbet'nin sert gerçekçiliği ve Corot ve Monet'nin açık hava resimleri gibi esin kaynaklarının çoğunu kullanarak, benzersiz üslubuyla resim yapmaya devam etti. Barok resimden ve diğer geleneksel üsluplardan dahi yararlandı. Ulaşmak istediği şey, izlenimcilerde gözlenen ışığın geçici, anlık etkilerinden –ona göre– daha kalıcı bir anıtsallıktı. Azim ve ısrarla konusunun karşısına oturuyor, onu inşa eden öz ya da madde üzerine uzun uzun düşünüyordu. Nesnelerin nereye yerleştirildiği de benzer şekilde önemliydi; ister bir ölüdoğa, ister bir figür ya da manzara olsun, tüm kompozisyonları dikkatle düzenlenmiş ve çalışılmıştı. Önündeki her şeyi en güçlü biçimde betimlemek için, farklı açılar ve farklı yönlerde çalışarak, her yüzeyi rengârenk fırça darbeleriyle inşa ediyordu.

PERSPEKTİFTEN RENGE

Bu esnada, şöhret Cézanne'a uğramıyor gözükse de, Monet ve Renoir'ın eserleri popüler olmaya başlamıştı (1883'te her ikisinin de Paris'te başarılı kişisel sergileri oldu). Çoğu eleştirmenden ve koleksiyonerden farklı olarak bu iki izlenimci Cézanne'ın mekânı ve yapıyı, sadeleştirilmiş bir paletten karıştırarak ortaya çıkardığı geniş bir renk skalası kullanarak, dengeli kompozisyonlar içinde renk ve fırça izleriyle betimlemeye yönelik geleneksel olmayan yaklaşımını anlıyor ve saygı duyuyorlardı. Güçlü ton

Yukarıda: Çiçek Vazosu, *yaklaşık 1889, Renoir. Renoir'ın formları küçük fırça izleriyle modellemesi, Cézanne ile çalıştıktan sonra daha da belirginleşti.*

kontrastlarından ziyade sıcak ve soğuk renklerin tuvale akıllıca uygulanması, hedeflediğine ulaşma yollarından biriydi. Bunu "Sadece renkle perspektif oluşturmaya çalışıyorum," diye



Sağda: Kırmızı Çatılı Manzara, *1875-6. Çam ağacının koyu gövdesi, izleyiciyi ötedeki karmaşık manzaraya bakmaya zorlar.*

açıklıyordu. "Çok yavaş hareket ediyorum, çünkü doğa kendini bana çok karmaşık formlarda ifşa ediyor ve sürekli ilerlemek gerekiyor."

İKİ BOYUTLU RESİMLER

15. yüzyıldan itibaren geleneksel Batı resmi, perspektif etkileri oluşturmak için kesişen çizgilere ve ufuk noktalarına önem verdi. Cézanne bu metodun yapay ve yersiz olduğuna inanıyordu. Çizgisel perspektifin geleneksel metotlarına bağlı kalmak istemediğinden nesneleri kendi tercih ettiği boyutlarda resmedebiliyordu. Nesnelerin boyutlarıyla eski Mısırlılar gibi alenen oynamasa da, onları kompozisyonda sahip olmaları gerektiğini düşündüğü öneme göre belirliyordu. Niyetlenilen sonuç, izleyicilere gerçeklik yanılsaması sunmak değil, iki boyutlu tuvallere baktıklarının farkındalığını vermekti.

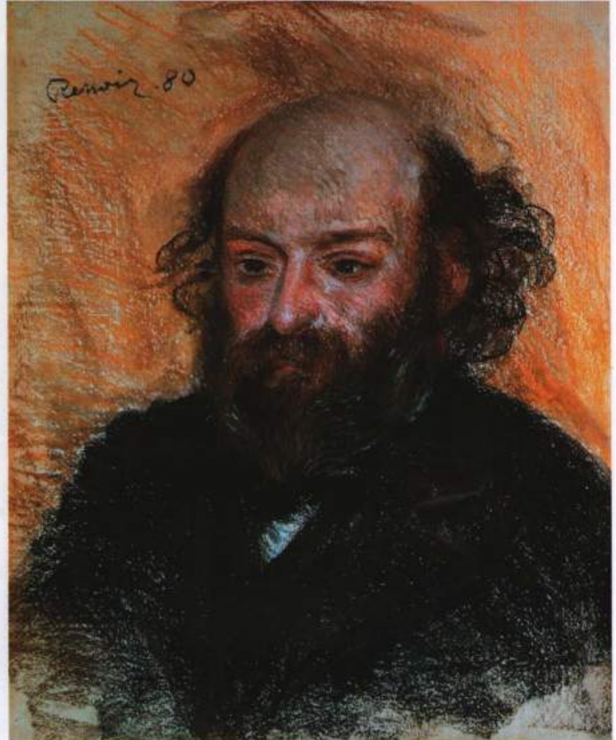
TEKRARLANAN GÖRÜNÜMLER

Cézanne yıllar boyunca çok az temaya odaklanmıştı. 1880'lerin başlarında temalarının kapsamını daha da daralttı. Bunlar, Monet'nin keşfettiği gibi aynı görüntülerin farklı ışıklarda tasviri değildi. Her biri, benzer ya da aynı görüntüleri veya nesneleri bazen biraz farklılaşan bakış açılarından kaydederek, yeni bir gerçeklik yaratmanın farklı yollarını gösteriyordu.



Yukanda: Mavi Vazo, *y. 1889-90. Cepheden ışıkla donatarak ve umulmadık renkleri kullanarak Cézanne oldukça özgün ve alışılmadık bir ölüdoğa yaratmıştır.*

Aşağıda: Cézanne'ın Portresi, *Renoir, 1880. Cézanne'ın otoportrelerinden farklı olarak, Renoir'ın bu pasteli, Cézanne'ın doğasında bire bir gözlemlediği hassas yönleri gösterir.*



JORIS-KARL HUYSMANS

Cézanne'ın da sevdiği romancı J.-K. Huysmans (1848-1907) Zola'nın Mêdan'daki evini ziyaret eden birkaç kişiden biriydi. Fakat 1883'te Huysmans, izlenimcileri överken Cézanne'ın adını anmadığı bir kitap (*L'Art Moderne*) yayımladı. Pissarro ona yazdığı bir mektupta merakla soruyordu: "Niçin hepimizin dönemin en heyecan verici ve istisnai karakterlerinden biri olarak gördüğü, modern sanata büyük bir etkisi olan Cézanne için tek bir söz etmiyorsun?" Huysmans derhal yanıtladı: "Zola'nın ona ilişkin çabalarını, bir eser yaratmayı denediğinde yaşadığı sıkıntıları ve yenilgileri bildiğimden Cézanne'ın kişiliğine yakınlık duydum. Evet, kendine has bir mizacı var, bir sanatçı; fakat ölüdoğalarının bazıları hariç, geriye kalanlar bence kalıcı olacak gibi görünmüyor. İlginç, acayip, akıl çelici ama... benim nâçizane fikrime göre, Cézanne ve benzerleri, umulanı veremeyen izlenimcilerin tipik örneği."

İHANET VE ÜMİTSİZLİK

1885 baharında Cézanne Zola'ya "Herkesin zevki kendine" anlamına gelen "Trahit sua quemque voluptas" diye yazıyordu. Başka bir kadına âşık olmuş, ama ilişkisi kısa sürmüştü.

Cézanne'ın âşık olduğu kadının kimliği de, nasıl tanıştıkları da bilinmemektedir, ama Zola'ya bir başka mektubunda "kaygılarım sanki bir işkence" diye itiraf etmişti. Tanıştıklarında, Hortense'e kısa süre beslediği duygu haricinde, bu yaşadığı tek aşk ilişkisiydi ve onu kötü bir biçimde etkilemişti. Sonraki aylarda Cézanne, Hortense kim olduğunu anlamasın diye sadece Fanny adıyla bilinen kadından gelen mektupları almak için Zola'nın yardımını istedi. Izdırap dolu birkaç ayın ardından, Haziran'da o, Hortense ve Paul, Monet'nin Giverny'deki evine çok uzak olmayan La Roche-Guyon'a, Renoir'ın yanına gittiler. Ancak çalışmalarına yoğunlaşamıyor ve yılın başından beri devam eden baş ağrılarıyla bitkin düşüyordu. Ne yaşandığı tam olarak bilinmese de ilişki Ağustos'ta sona erdi. La Roche-Guyon'dan ayrılmadan önce Zola'ya, "Burada, mevcut durumumda kullanabileceğim hiçbir şey bulamıyorum. Mümkün olduğunca çabuk Aix'e dönmeye karar verdim. Bunu yapmadan önce Médan'a uğrayıp seninle vedalaşacağım. Bana uygun olan tek şey, mutlak inziva..." diye yazdı.

ARKADAŞLIĞIN SONU

Ne var ki, Cézanne'ın dengesini daha da sarsan bir şey meydana gelmek



Yukarıda: Can Çekişen Köle, *Michelangelo'dan esinle. Cézanne, Michelangelo'nun can çekişen kölesinin bu duygulu yorumu dahil, önemsediği sanatçılardan pek çok çalışma yapmıştır.*



Sağda: Batşeva, *1885. Cézanne, gizli ve tutkulu bir aşkla can çekiştiği sırada, Kral Davut'tan büyülenen kadını resmetmiştir.*

üzereydi. Mart 1886'da Zola'nın romanı *L'Oeuvre* (Eser) basıldı. Bu, yıllardır üzerinde çalıştığı resmi bitiremeyen Claude Lantier adlı bir sanatçının hikâyesiydi. Kahraman, hiçbir zaman nihai amaçlarına ulaşamadan tuvalinin önünde intihar ediyordu. Lantier, Cézanne ile çarpıcı benzerlik taşıyor, özellikle Zola'nın da bir parçası olduğu çocukluk deneyimleri Cézanne'ınkine fazlasıyla benziyordu. Örneğin, "[Claude ve iki arkadaşı Pierre ve Louis] yaklaşık on iki yaşlarındayken, akarsuyun derin bölgelerine gidiyor, büyük bir tutkuyla balık gibi yüzüyorlardı... neredeyse o nehrin içinde yaşıyorlardı," diye yazmıştı. Zola, Lantier'in güven eksikliğini tasvir ettikten sonra, "... eski güvensizliğine geri döndü... her resmi, felaket kötü diyerek bir kenara atıyordu... onu tüketen, bu yetersizlik duygusuydu... Asıl dayanılmaz olan şey, kendini asla tam olarak ifade edememesiydi..." diyor ve devam ediyordu: "Krizlerinin çok daha sık nüksetmesiyle beraber, haftalarını kendine katlanılmaz işkenceler çektirerek, umut ile belirsizlik arasında gidip gelerek geçirecekti ve ona ayak direyen başyapıtıyla cebelleştiği tüm o yorucu saatler boyunca tek büyük dayanağı, günün birinde yapacağı resmin teselli edici hayaliydi." Kendisine bir oğul veren kadın dahil, Cézanne'ın kadınlarla ilgili problemlerine de gönderme yapıyordu. Tüm roman rahatsız edici şekilde Cézanne'ın yaşamına benziyordu.

Zola'yı bu romanı yazmaya sevk eden neden net değildir. Kişisel anılara dair detaylara çoğu eserinden daha fazla yer verir (notlarında daima, kitaptaki kurmaca isimlerden ziyade arkadaşlarının gerçek isimlerini kullanır). Öne çıkan bir eser değildir ve yakın arkadaşında açacağı derin yaraların farkında olmalıdır.

CÉZANNE'IN TEPKİSİ

Zola, basılır basılmaz kitabın bir kopyasını Cézanne'a gönderdiğinde, roman ona nihai bir ihanet gibi görünmüş olmalıdır. Cézanne karşılığında, "Bana gönderme nezaketini gösterdiğin *L'Oeuvre*'u aldım. Yazarına, bu nazik hatırlama için teşekkür eder... ve geçmiş yılların anısına elini sıkmama izin vermesini dilerim," şeklinde bir not gönderdi. Eylül 1902'de Zola trajik bir kazada ölünce Cézanne kendini atölyesine kapatıp ağlamışsa da, yaşamlarının geri kalanında iki adam arasında başka bir iletişim kurulduğuna dair emare yoktur.



Yukanda: Gardanne Köyü, *1885-6. Cézanne bitki örtüsünün organik şekilleriyle köyün masif formlarını yan yana getirmiş, sıcak ve soğuk renkleri tanımlayıcı tonlarla dengelemiştir.*



Sağda: Yıkanan, *1885. Bu figür, çıplak manzara karşısında, kaba ve çirkin görünüyor. Renkler ve tonlar tuvalin ortasında yankılanıyor.*

SIKINTILI BİR YIL

1886 yılı Cézanne'ın yaşamının belki de en stresli yılıydı. Senenin başında Zola ile arkadaşlığı kopmuş, yıl sona ererken kişisel durumu bir kez daha geri dönülmez bir şekilde değişmişti.



Cézanne aşk ilişkisi bir önceki yıl sonlanınca, bin bir zahmetle resim yapma ritmini yeniden kazanmayı başarmıştı. Ne var ki, Zola ile arasının açılması, çalışmalarını yeniden etkiledi.

EVLİLİK

Cézanne mutsuz aşk ilişkisi ve ardından Zola'nın kitabıyla sarsıldı. Louis-Auguste'un yasak ilişkiye rıza göstermesi ve onaylamasıyla beraber; aileden gelen, Hortense ile ilişkisini resmileştirmesi yönündeki baskılar daha da artmıştı. Aile Hortense'ten pek hoşlanmıyordu, ancak o, oğullarının çocuğunun annesiydi. Yasak ilişkileri o kadar uzun zamandır sürüyordu ki aile, Cézanne'ın 14 yaşındaki oğlunu nüfusuna kaydettirmesi gerektiğine kanaat getirmişti. 28 Nisan 1886'da, Aix-en-Provence belediye sarayında düzenlenen resmi bir törenle, 47 yaşındaki sanatçı, ebeveynlerinin ve diğer aile üyelerinin huzurunda Hortense ile evlendi. Kardeşi Rose'un kocası Maxime Conil şahitlerden biriydi. Ertesi gün Conil, Cézanne'ın kız kardeşi Marie ve diğer iki şahit huzurunda bir kilise töreni yaptılar.

ZOLA İLE İPLER KOPUYOR

Cézanne'ın sıkıntılı ruh hali üzerine gelen Zola vakası onu kahretti. Kitap bütün izlenimcileri küstürmüş, Guillemet ve Huysmans kitabı eleştirmiş olsa da, bunlar acısını dindirmeye yetmedi. Guillemet Zola'ya şöyle yazmıştı: "Çok sürükleyici ama çok da iç karartıcı bir kitap... İçindeki herkes yılmış; kötü çalışıyor, kötü düşünüyor. İster dehayla ister yetersizlikle donatılmış olsunlar, sonuçta hepsi zayıf sanat eserleri veriyor... Gerçek durum bu kadar üzücü

Yukarıda: Elmalı ve Armutlu Ölüdoğa, *yaklaşık 1891-2. Bu resimde gösterilen meyve, Aix bölgesi yakınında yetişiyordu. Sainte-Victoire Dağı gibi bu da Cézanne'ın sevgili yuvasının sembolü oldu.*



Yukarıda: Madam Cézanne'ın Portresi, *y. 1885. Hortense sıklıkla* Cézanne'a modellik yapardı. Hemen hemen oval yüzünden dinginlik yayılmaktadır.

SEKİZİNCİ İZLENİMCİ SERGİ

Sekizinci izlenimci sergi 15 Mayıs-15 Haziran 1886 tarihleri arasında, rue Lafitte ile boulevard des Italiens'in kesiştiği yerdeki ünlü restoran Maison Dorée'nin ikinci katında düzenlendi. Sergide 246 eser vardı, ancak ilk ekipten sadece Pissarro ve Degas katılıyordu. İzlenimci üsluba dahil olmayan bağımsız katılımcılar arasında Gauguin, Seurat ve Paul Signac (1863-1935) yer alıyordu. 1874 yılına gelindiğinde izlenimcilik artık tek bir fikirden ibaret bir hareket değildi; farklı yönlere doğru gelişiyordu.

değil, neyse ki... Senin son kitabında yalnızca üzüntü ve acizlik buldum... Tanrıdan umalım ki, Madam Zola'nın deyimiyle küçük çetedekiler, senin ilginç olmayan kahramanlarında kendilerini bulmayı denemesinler; zira onlar, şeytanın daniskası."

Monet de ona yazmıştı: "... Senin kitaplarını okumaktan daima zevk almışımdır ve bu kitap bana iki kat ilginç geldi. Çünkü çok uzun zamandır mücadelesini verdiğimiz sanat hakkında sorular ortaya atıyor. Okudum ve itiraf etmem gerekirse, endişeli ve üzgünüm." Zola'nın cevapları bilinmiyor; ancak o noktadan itibaren, o ve eskiden arkadaşı olan ressamlar bir daha görüşmemiştir. Hepsi, sanatçı olarak yola ilk koyulduklarında amaçladıkları yaratıcı yolların peşinde olsalar da, öyle görünüyor ki Zola'nın nazarında onların sanatı beklediği ölçüde başarılı olmamıştı. Zola'nın fikirleri farklı eksenlere kaydı ve onlar da sırf kendilerini yanlış anlıyor diye açık bir biçimde eleştirilince doğal olarak kırıldılar. Romancıya hayran olan Van Gogh dahi bir arkadaşına şunları yazmıştı: "O kitabı yazdığı için ona öfke duyanlardan değilim. Kitap sayesinde Zola'yı daha iyi tanıyorum. Onun zayıf yanlarını tanımayı, bu kitap özelinde, resim sanatı bilgisinin yetersiz olduğunu fark etmeyi öğreniyorum; zira bazı eksikleri var."

Aşağıda: Madam Cézanne'ın Portresi, *1885-90. Bu portre, kahverengimsi yeşilden gökyüzü mavisine uzanan incelikli gölgelerle sakinliği, sadeliği ve dinginliği vurgular.*



LOUIS-AUGUSTE

Louis-Auguste kitabın basımından ve Cézanne'ın evliliğinden 6 ay sonra, 23 Ekim 1886'da, 88 yaşında öldü. Artık ailenin reisi Cézanne'dı. Yılda 400.000 frank, ayrıca Hortense ve Paul için ilave 25.000 frank ile, hayatında ilk kez zengindi ve kendi geçimini sağlayabilecek durumdaydı.

Aşağıda: Chantilly'deki Yol, *1888. Cézanne o yıl Paris'in kuzeyindeki Chantilly'de beş ay geçirdi. Bu tablo, muhtemelen şatoyu çevreleyen parkta resmedilmiştir.*



JAS DE BOUFFAN'DAN AYRILIŞ

Hortense açısından Cézanne ile evlenmek, ilişkilerini daha yakın kılmamıştı. Cézanne alışıldık inziva halinde resim çizerek Aix-en-Provence'da kalırken, o ve genç Paul zamanlarının çoğunu Paris'te geçirdi.

Annesi ve Marie ev işleriyle uğraşmaya devam ederken, Cézanne giderek daha fazla resimlerine gömülmeye başladı. Onu üzen son olaylar üzerine düşünmek için çok zamanı vardı ve kendini her zamankinden daha da kimsesiz ve yanlış anlaşılmış hissediyordu.

DÜŞÜNME ZAMANI

Louis-Auguste tüm katılığına rağmen, her daim ailenin direği olmuştu ve şimdi o göçüp gittiğine göre annesi, kız kardeşi Marie, karısı ve oğluna (küçük kız kardeşi Rose evliydi) bakma yükümlülüğü Cézanne'ın omuzlarındaydı. Cézanne geç de olsa babasının sağduyu, soğukkanlılık ve kendine güven gibi iyi özelliklerinin farkına vardı ve Louis-Auguste hayattayken onu hiçbir zaman gururlandıramadığı için pişman oldu. Annesi artık 70'lerindeydi; onun kendisine olan uzun süreli inancına, adını duyurarak karşılık vermeyi umuyordu.

ZOR BİR İLİŞKİ

Yaşamında ilk kez, tıpkı diğer sanatçılar gibi hayran olduğu sanatçıların eserlerini görmeye İspanya ve İtalya'ya gidebilecek bir servete sahipti. Buna rağmen Aix'te kalmayı seçti. Hortense hassas sağlık durumunu Paris'te oturmak için bahane olarak kullanıyor, sıkıcı bulduğu mekândan ve yıllardır sevmediği kocasından uzak duruyordu. Annesi ve kız kardeşi çiftin kavgalarında sık sık arabuluculuk yapmaya çalışıyorlarsa da ikisi de Hortense'ten hoşlanmıyordu. Cézanne onun bilgi yoksunluğunu rahatsız edici buluyor; Hortense ise onun sanatına ve Aix'e bağlılığına anlam veremiyordu. Cézanne utangaç ve düşünceliydi, çabucak öfkelenirdi, tutkulu ve genelde kederliydi. Hortense derin düşünmüyor, sanatı önemsemiyor ve kumar oynuyordu. Olumlu açıdan bakıldığında, oğullarına karşı iyi bir anne, Cézanne içinse hiç hareket etmeden tekrar tekrar poz vereren sabırlı bir modeldi.



Yukarıda: Jas de Bouffan, *1885-7. Cézanne'ın sevdiği evin görüntüsü, bir dış görünüşten fazlasını sergileyebilmek için, tek seferde birden fazla bakış açısından resmedilmiştir.*

KAMUOYU ÖNÜNDE İHANET

Cézanne, Zola ile kopmalarını ve onu öyle bir kitap yazmaya sevk eden dürtüleri düşünmekten kendini alamıyordu. Cluade Lantier karakterinin Cézanne'ı temsil ettiği kesindi. Zola kitap için aldığı notlarda "Claude" yerine sıklıkla "Paul" yazmıştı. Cézanne bir süredir ilişkilerinin değiştiğini ve Zola'nın artık onun sanatından pek umutlu olmadığını fark etmiş olsa bile, kitap yine de bir darbeydi. Bizzat Cézanne'ın kendi sanatsal gelişiminden

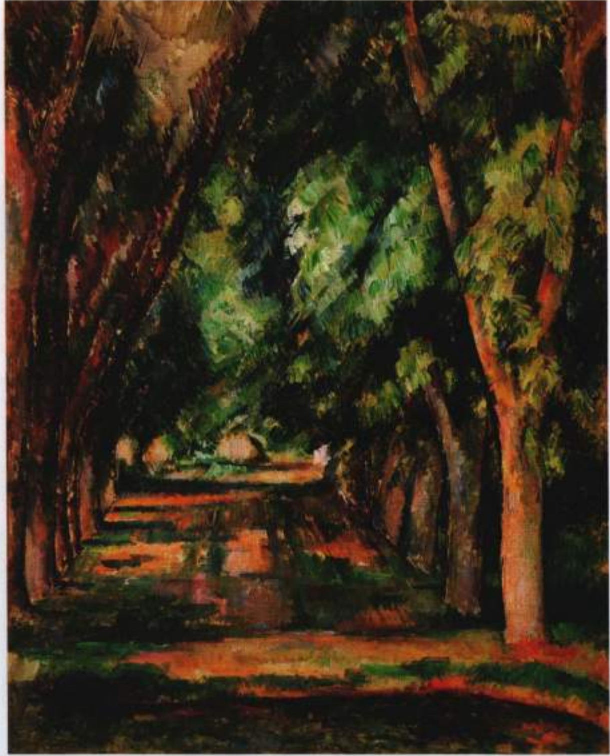


Yukarıda: Su Kemeri, (Ağaçlar Arasından Sainte-Victoire Dağı), *yaklaşık 1885-7. Vadideki su kemeri Cézanne'ın çoğu resminde görünür. Bu kez Rose ve Maxime'in evinden resmediliyor.*

duyduğu şüpheler sık sık su yüzüne çıkıyordu; ancak içten içe, devrimci ve eşsiz bir sanat yaratabileceğine inanıyordu. Zola'nın Cézanne'ın bir başarısızlık örneği olduğunu tüm kamuoyuna ilan etmesi öznel, sebepsiz ve zalimceydi. 34 yıl sonra bozulan arkadaşlıkları, onun yaşamında derin bir boşluk bıraktı.

YUVA GİBİSİ YOK

Tüm bu duygusal karmaşanın ortasında, Cézanne'ın yaşamında sabit kalanlar; resim, annesi, kız kardeşi Marie, oğlu Paul ve Jas de Bouffan'dı. Zamanının çoğunu açık hava resmine verse de, babası ona Jas de Bouffan'da çatı katında bir atölye kurduğundan beri, orayı sıklıkla kullanıyordu. Babasının ölümünden sonra atölyesini, tuvalleri dışarıdan içeriye taşıyıp resme devam edebileceği zemin kattaki büyük bir odaya taşıdı. Jas de Bouffan'da yaptığı resimler arazileri, yapıları ve kırsal alanları içeren, yıllardır üzerinde çalıştığı konuların çeşitlemeleriydi; onlardan hiç yorulmamıştı. Konuların birbirine



Aşağıda: Jas de Bouffan'daki Bir Parkta Ağaçlar, *1885-7. Cézanne sonbahar havasındaki hafif esintiyi, ağaçların ve binaların sertliğini birlikte resmetmiştir. Burada "küçük hissini" yakalayabilmişti.*



Yukarıda: Jas de Bouffan'daki Kestane Ağaçlı Yol, *yaklaşık 1888. Cézanne, tuval üzerindeki fırça izlerinden oluşan bir yamayla rengi dengeleyerek, Jas de Bouffan topraklarının güzelliğini tasvir etmiştir.*

benzemesi, yüzeysel görünüşler ötesindeki diğer boyutlara odaklanabilmesi anlamına geliyordu. Hâlâ belli aralıklarla Paris'e dönmeyi sürdürüyor, ancak zamanının çoğunu Aix'te geçiriyordu. Annesi Ekim 1897'de öldüğünde miras kendisi ve kız kardeşleri arasında üçe bölündü. Eniştesi Maxime Conil, yani Rose'un kocası, paradan hakkına düşeni alabilmek için mülkün satılmasında ısrarcıydı. 18 Eylül 1899'da Jas de Bouffan'daki 40 yıllık sevgili yuvası satıldı ve kazanç üç kardeş arasında bölüşüldü.

SAINTE-VICTOIRE DAĞI

Heybetli Sainte-Victoire Dağı, çevredeki tepelerin, üzüm bağlarının ve nehirlerin üstünde görkemli bir şekilde yükselerek Aix manzarasına hükmediyordu. Sainte-Victoire Dağı Cézanne'ı tüm yaşamı boyunca büyüledi ve onu tekrar tekrar resmetti.

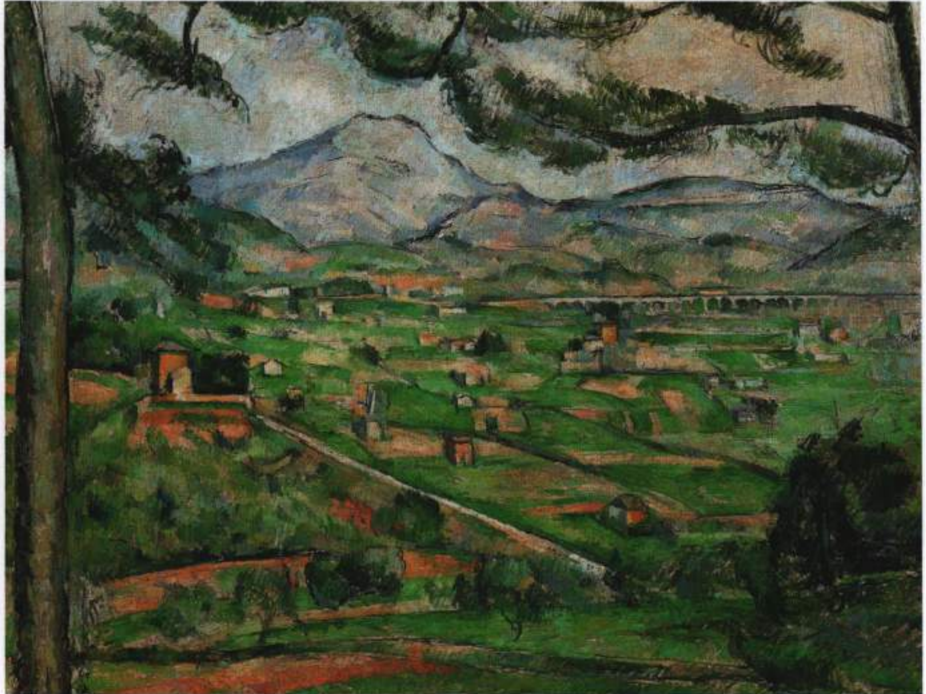
Cézanne, bu dağı "çarpıcı bir nesne" gibi betimliyordu. Resimlerinde, genellikle doğrusal ve atmosferik perspektif olmaksızın, renkli yamalar yoluyla onun sertliğini ve kalıcılığını betimlemeyi amaçlamıştı.

DEĞİŞMEZ BİR MOTİF

Cézanne yaşamının son 15 yılında Sainte-Victoire Dağı'nı farklı bakış açılarından ve farklı ışıklarda ve hava koşullarında yaklaşık 60 kez resmetti. Aix'in 10 kilometre doğusunda yer alan dağ, kız kardeşi ve eniştesinin Bellevue'deki çiftliklerinden rahatça görülüyordu ve burası 1880'ler boyunca dağı resmetmek için temel mevkilerinden biriydi. Bellevue, Arc nehri vadisinin karşısında, güzel manzaralı (Cézanne ve Zola'nın çocukken oynadıkları) bir tepeydi. Bir diğer gözde mevki, Bellevue'nün bitişiğindeki çiftlik ile Montbriant arasındaki bir tepeydi. Bu noktaların sunduğu panoramik manzaralar; vadiyi, tren istasyonunu, bir viyadüğü ve çam ağaçlarını içeriyordu. Dağın tabanına yayılan arazi; koyu yeşiller, turuncular ve çam ormanlarının kahverengileriyle doluydu. Kayalık kireçtaşı dağı, gökyüzünden ve bitişik araziden yumuşak mavileri, grileri, pembeleri ve turuncuları yansıtıyordu. Efsaneye göre, bitişikteki ovanın kırmızı toprağı, rengini, MÖ 102'deki bir savaşta Romalılar tarafından yenilgiye uğrayan işgalci Tötonların kanından almıştı.

Sainte-Victoire Dağı, onun için ideal bir motifti: Sadece masif ve kalıcı bir şey resmetme arayışına karşılık düşmüyor, aynı zamanda onu kahretme tehlikesi taşıyan depresyondan kurtulması için de

Aşağıda: Sainte-Victoire Dağı, *1885-7. En çarpıcı manzaralarından birinde Cézanne resmi, dağın konturunu takip ederek, bir çamın gövde ve dallarıyla çerçevelemiştir.*







Yukarıda: Sainte-Victoire Dağı. *Aix-en-Provence'a hükmeden bu dağ Cézanne'ın gözde mekânlarından görülebiliyordu.*

Yukarıda solda: Sainte-Victoire Dağı, *Renoir, 1889. Renoir Aix'te Cézanne'ın gözde motifini izlenimci bir üslupla resmetmiştir.*



Yukarıda: Suho'daki Kintai Köprüsü, *Hokusai, yaklaşık 1831. Kutsal Fuji Dağı'nı gösteren bu basit kompozisyon, doğrudan Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı resimleriyle karşılaştırılabilir.*

bir yol sunuyordu. Dağın ihtişamından etkilenen Cézanne, onu, sayılı sanatçının herhangi bir konuya gösterdiği bağlılıkla, amansız bir yoğunlukla resmetti.

YOĞUN GÖZLEM

Bu resimler, yuvasına bağlılığını ve doğa sevgisini olduğu kadar, bir sanatçı olarak gelişimini de gösterir. Bir şeyi daha önce kaç kez resmetmiş olursa olsun, resmin başına oturmadan önce (tüm diğer eserlerinde olduğu üzere) her öğenin iç yapısını gözlemlemeye ve tespit etmeye uzun zaman harcardı. Zamanla, doğa üzerine bu aralıksız çalışmaları, yüceltici, daha parçalı ve daha az gerçekçi bir hal aldı. Gözlemlediği formları geometrik biçimlere damıtarak ve renklerle alansal uyumlar yaratarak, 20. yüzyılın büyük resim akımlarını müjdeledi. Dediği gibi, "Düşünmek zorundasınız. Göz yeterli değildir, düşünce yaşamsaldır."

KLASİK DÖNEM

Cézanne'ın 1880 sonrası resimleri, sonraları onun "klasik dönemi" olarak adlandırılmıştır. Bu terim onun, Nicolas Poussin'in (1594-1665) öznel ve nesnel unsurları yapılandırılmış kompozisyonlar içinde dengeleyip, ideal ve düzenlenmiş bir dünya resmetme fikrini kullanmasından ortaya çıkmıştır. Poussin manzaralarını, hem kendi gördüğü hem de izleyicilerin görmelerini istediği şeylere odaklanarak, titizlikle organize ediyordu. Cézanne da böyle yaptı. Niyetinin "Poussin'i doğaya uygun bir şekilde tekrar etmek" olduğunu belirtiyordu. Poussin'in fikir ve pratiklerinden hareketle özgün ve eşsiz bir sanat ortaya koyarak, aynı onun gibi anıtsal ve etkileyici bir şey yaratmaya çalıştığını gizlemiyordu.

FUJİ DAĞI

19. yüzyıl sonlarında çoğu Avrupalı sanatçı Japon sanatı ve kültüründen, Jules Claretie'nin (1840-1913) *L'Art Français en 1872* kitabındaki tabiriyle "Japonculuk" eğiliminden etkilenmişti. Cézanne Japon sanatından etkilenmediğini iddia etse de, tekrar eden Sainte-Victoire Dağı resimleri genelde Katsuşika Hokusai'nin (1760-1849) kutsal dağa bağlılık duygusuyla ürettiği Fuji Dağı baskılarıyla karşılaştırılır. Hokusai'nin imgeleri (*Fuji Dağı'nın Yüz Görünümü*, 1834) dağı pek çok bakış açısından, farklı mevsimler ve hava koşullarında gösterir. Sainte-Victoire Dağı resimleri de benzer bir yaklaşıma sahiptir.

SERGİLER

Son yıllarda onu zapt eden keder ve depresyona rağmen Cézanne hâlâ toplumun, sanatını fark etmesini istiyordu. Bununla birlikte, kendisi hakkında kırıcı yeni eleştiriler yazılmasını göze alamıyordu.

1888'de Cézanne, Zola'nın Claude Lantier'nin atölyesi olarak betimlediği, 1875'te Guillaumin'a komşu olarak tuttuğu atölyede kalarak Paris'te daha çok zaman geçirdi. Buradayken sadece Guillaumin'i ve fırsat buldukça da en ateşli hayranı Chocquet'yi gördü.

OLUMLU ELEŞTİRİLER

Cézanne atölyede uzun kalmadı; başta Chantilly çevresi ve Fontainebleau dağı olmak üzere, Paris'in dışında resim yapmak için beş ay harcadı. O yıl ilk kez, ona daha olumlu bir gözle bakılmaya başlandığını gösteren kimi olaylar yaşandı. Geçmişteki eleştirisinin ardından o yıl Huysmans, ondan olumlu sözlerle bahseden bir makale yayımladı. Huysmans bu yolla belki de, Zola'nın romanından sonra dengeyi yeniden kurmak istemişti; ama Cézanne'ın sanatını samimi bir şekilde yeniden değerlendirmiş de olabilirdi. Cézanne'dan "çok göz ardı edilmiş bir ressam" diye bahsediyordu. Ertesi yıl *Certains* (1889) kitabında bir bölümün tamamını Cézanne'a adadı ve onu "izlenimci akıma Manet'den daha fazla katkısı olan, aydınlatıcı güçlerin renkçisi" sözleriyle betimledi.

EVRENSEL SERGİLER

1887'de Paris'te, Fransız Devrimi kutlamalarının yüzüncü yıldönümüne yönelik bir dünya fuarı olan 1889 Exposition Universelle'e hazırlık olarak, Eyfel Kulesi'nin yapımına başlandı. Eyfel Kulesi, fuar için giriş kemeri olacaktı, ama halkın muazzam eleştirileriyle karşılaştı. Dönemin gazeteleri, resmi sanat cemiyetinden gelen ve onu göz zevkini bozucu, "perçinli demir levhalardan inşa edilmiş iğrenç sütun" olarak anan öfkeli mektuplarla doldu.

Chocquet'nin ısrarı üzerine Cézanne, *Asılan Adamın Evi* resminin, Dünya Fuarı'ndaki Fransız Sanatının Yüzüncü Yılı Sergisi'nde sergilenmesini kabul etti. Manet, Monet ve Pissarro'nun eserleri de burada sergilendi. Cézanne 1877'den beri (1882'deki Salon sergisi dışında) ilk kez bir eserini sergiliyordu.



Yukarıda: Jas de Bouffan'daki Kestane Ağaçları, *yaklaşık 1885-7. Cézanne, arka planda Sainte-Victoire Dağı ile beraber, iç içe geçmiş dalların neredeyse simetrik düzenlemesini yaratmak için kompozisyonunda kestane ağaçlarını yeniden düzenlemişti.*

LES VINGT

1889'un sonunda Brükselli avukat, yayıncı ve girişimci Octave Maus (1856-1919) Cézanne'ı "Les XX" (Les Vingt veya Yirmi) isimli Belçikalı grupla beraber, yıllık Brüksel sergisine katılmaya davet etti. Bu, 1883'te Maus'un kurduğu, oldukça izlenimci ve ard izlenimci eğilimlere sahip 20 Belçikalı ressam, tasarımcı ve heykeltıraştan oluşan bir gruptu. Her yıl 20 uluslararası sanatçı davet ediliyordu. Sergiler Avrupa'nın tüm avangard sanatçılarına

BAĞIMSIZ SANATÇILAR TOPLULUĞU

Büyük ölçüde izlenimcilerin uyandırdığı yankılar sayesinde, aralarında Seurat, Signac, Odilon Redon'un (1840-1916) da yer aldığı bir grup sanatçı 1884 yazında Paris'te bir Bağımsız Sanatçılar Topluluğu kurdu. Şiarları "Ne jüri, ne ödüller"di ve şunu öne sürüyorlardı: "Société des Artistes Indépendants'ın –kabul jürisinin kaldırılması ilkesinde temellenen– amacı, sanatçıların eserlerini özgürce halkın yargısına sunmalarına imkân vermektir." İlk sergilerinde ilgi odağı, Seurat'nın bilimsel renk teorileri içeren *Asnières'de Banyo*'suydu (1883-4). Topluluğun sergileri, yeni sanatsal nosyonları öne çıkarmıştı.

Sağda: 1889 Evrensel Sergisi'nin Merkezi Kubbesi, *Louis Beroud, 1889-90. Paris'te düzenlenen Dördüncü Dünya Sergisi, Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılını kutluyordu. 1889 Mayıs'ından Ekim'ine dek açık kalan sergi toplamda 28 milyon ziyaretçi çekti.*



yönelikti ve sanattaki yeni fikirleri geniş bir kitleye sunmak için kurulmuştu. İlerleyen yıllarda Pissarro, Monet, Seurat, Gauguin ve Van Gogh gibi kimi uluslararası sanatçılar dahil oldu. Cézanne ilkin isteksizdi, hâlâ gelebilecek eleştirilerin önünü kesme endişesindeydi. Ancak Maus ikna ediciydi ve Cézanne üç eser göndermeyi kabul ederek ona şunları yazdı: "Kendimi böyle iyi bir arkadaşlığın içinde bulmanın memnuniyetiyle, kararımı değiştirmekte tereddüt etmiyorum." Tuvalleri sergide Sisley ve Van Gogh'un eserlerinin yanında asılıydı.

Aşağıda: 1889 Paris Evrensel Sergisi Kartpostalı. *1889 fuarı Champ de Mars'da düzenlendi ve başlıca sembolü, Gustave Eiffel tarafından tasarlanan Eyfel Kulesi idi.*





Yukarıda: Chantilly Caddesi, *1888. Sayfa 75'teki* Chantilly'deki Yol *ile aynı zamanda resmedilmiştir. Soğuk mavi ve yeşiller, sıcak tonlarla dengelenmiştir.*

SULUBOYA RESİM

Cézanne kariyeri boyunca suluboyayla resim yapmıştır. Ancak suluboyayı kullanma metodu; yapıyı, alanı ve rengi keşfetmesinde daha önemli bir araç haline geldiği ve yağlıboya kullanma üslubuna da etki ettiği 1880'den sonra dikkate değer bir şekilde değişmiştir.

Suluboya Cézanne için konularını keşfetmenin, renkleri ve duyguları yakalamanın bir yoluydu. Yaşamının sonlarına doğru, en büyük, en karmaşık ve renkli suluboyalarını üretti.

IŞILTILI RENKLER

Niyeti hâlâ nesnelerin iç yapısını yakalamak olduğundan, bir bütün olarak sanata yönelik yaklaşımı gibi, malzemeyi kullanma yöntemi de geleneklere meydan okuyordu. İlkin grafiti karakalemiyle çalışıyor, ardından suluboyayı yumuşak ve akıcı bir şekilde uyguluyordu. Sadece rengi değil, ayrıca düzen ve uyum duygusu yaratmak için kâğıdın beyazını da kullanıyordu. İzlenimcilerin yaklaşımıyla uyum halinde, ışık kontrastları veya alışılmadık şekilde renklendirilmiş vurgular ve gölgelerle, bölgesel ve yansımalı renkler ortaya çıkarıyordu. Suluboyanın saydamlığını, parlak kompozisyonlar yaratmak ve karşıt unsurları yan yana yerleştirmek için kullanıyordu. Her aşamayı hâlâ dikkatle ele alsa da, bu onun daha hızlı çalışmasını sağlıyordu.

Cézanne'ın suluboyaları ilk bakışta tamamlanmamış gözükse de, her biri tamamlanmış bir kompozisyonun temel bileşenlerini içerir. Üzerinde aşırı çalışılmış değil, kendiliğinden ortaya çıkmış gibi gözükürler; ama gerçekte ince boya katmanlarından oluşan karmaşık bir yapı içerirler.

YENİ TEKNİK

Yaklaşık 1885'ten itibaren, yaratım problemlerinin üstesinden malzemenin saydamlığı sayesinde gelerek, cesur ve canlı renkler kullanarak, suluboyalarını daha da büyük bir zevkle üretmeye başladı. 1890'ların sonlarına gelindiğinde, renkli derinlikler ve parlak vurgular yaratmak için kâğıdı yer yer beyaz bırakarak ve sürekli değişen renkler kullanarak, son derece ince detaylara sahip efektler yakalama becerisi geliştirmişti. Temel yapıları yaratmak için daima ışıklı grafiti kalemi çizgileri kullanıyor ve bunların üzerine geçirgen katmanlarla ışıltılı tonlar uyguluyordu. Fazladan bir netliğe ihtiyaç duyulan yerlere renk boca ediyor ve en sonunda dinamizm ve dolaysızlık etkisi yaratıyordu.



Yukarıda: Ağaç Çalışması, *yaklaşık 1890. Sert karakalem izleri ve titreşimli suluboyalar, zarif dalların ve yaprakların ritimlerini betimler.*

SAMİMİ BİR ÜSLUP

Yağlıboya gözde malzemesi olsa da, Cézanne'ın suluboya resimleri onun her iki boya tipiyle çalışma metodu –başlangıçta ne aradığı, neyi



Solda: Elmalar, Şişe ve Sandalye ile Ölüdoğa, *1904-6. Bu resim, Cézanne'ın ilkin karakalemle çizim yapma, ardından dönüştürülmüş renkte geçirgen boya tabakaları ekleme tekniğini gösterir. Parlak tonlar kâğıdın beyazlığı sayesinde vurgulanır.*

Sağda: Les Lauves'da Bahçe Terası, *1902-6. Cézanne bu manzarayı Aix'in kuzeyinde Les Lauves'da kurduğu atölyesinden resmetmiştir. Bu resim aslen koleksiyoner Ambroise Vollard'a aitti.*



vurgulamak istediği ve rengin önemi– hakkında ipuçları verir. Suluboyaları hiçbir zaman halk sergilerine yönelik değildi, neredeyse daima esas çalışmaları için ön hazırlık maksatlıydı. Çoğunlukla yağlıboyalarından daha kişisel ve samimiydiler. Bir imge inşa etmek için farklı renklerle küçük yamalar uyguladığı "renk yamama" sistemini, suluboyalarında keşfetmişti. Bu, sonraki yağlı boya resimlerinin de önemli bir parçası haline geldi. 1880'lerin sonuna doğru, farklı renk varyasyonlarında, yağlıboya yamalarından goblen ağlar yarattı. Bunlar, "küçük hislerini" nasıl yarattığını gösteren, suluboyalarına benzeyen yağlıboyalardı. Bir tondan diğer tona geçiş ve renkleri dönüştürmek, hem suluboya hem de yağlıboyalardaki yaklaşımı için çok önemliydi. "Modelleme ve tonlama eksikliğini asla istemedim ve asla kabul etmeyeceğim," diyor, "çizgi ve modelleme diye bir şey yoktur, sadece kontrastlar vardır," diye ekliyordu.

İSVİÇRE

1890 yazında Cézanne ilk yurtdışı yolculuğunu yaparak, Hortense ve Paul ile İsviçre'ye gitti. Hortense'in halletmesi gereken bazı miras sorunları vardı, bu nedenle İsviçre'de beş ay geçirdiler. Cézanne onu fazlasıyla asabi yapan diyabetinin kötü etkilerini hissetmeye başlamıştı.

Kasım'da İsviçre'den dönüşlerinde Cézanne Aix'e, Hortense ve Paul ise Paris'e gitti. Ancak Cézanne sonraki Şubat'ta yolladığı harçlığı azalttı ve böylece Hortense oğluyla Paris'ten ayrılıp Aix'te yaşamak için geri dönmeye mecbur kaldı.

Hortense, Cézanne'ın annesi ve kız kardeşiyle bozuştuğundan beri Jas de Bouffan'da sıcak karşılanan bir ziyaretçi değildi. Cézanne da yalnız olmayı tercih ediyordu; sorunun çözümü, kendisi ailesinin evinde otururken, onlar için bir daire kiralamaktı.



Solda: Yeşil Karpuzlu Ölüdoğa, *1902-6. Cézanne derinlik ve gölge yanılsaması yaratmak için zengin pigment katmanları döşüyordu. Işık, boyanın geçirgenliği dolayımıyla hissettiriliyordu.*

ÜNLÜ OLUYOR

1890'ların başlarına gelindiğinde, sanat dünyasında Cézanne'ı destekleyen, ona hayran olan ve saygı duymaya başlayanlar ile onunla hâlâ dalga geçenler arasında belirgin bir karşıtlık vardı.

Resmi sanat çevreleri ve Zola'nın kendi çevresi onun sanatını küçümser bir tavırla çekiştirmeye devam ederken, Cézanne Paris'teki pek çok avangard sanatçı ve eleştirmenin olumlu yönde ilgisini çekiyordu.

PÈRE TANGUY'NİN DÜKKÂNI

Zamanla, Cézanne'ın eserlerinin Père Tanguy'nin küçük karanlık dükkânında görülebileceği dedikodusu yayıldı. Van Gogh, Signac, Seurat, Émile Bernard (1861-1941) ve Maurice Denis (1870-1943) gibi meraklı sanatçılar ile Vollard gibi koleksiyonerler burada buluşmaya başladı. Resimlerin orijinalliği ve Cézanne'ın doğayı tüm diğer unsurlardan arındırarak resimsel unsurlara indirgeyişi onları hayrete düşürüyordu. Bernard şöyle hatırlıyordu: "Oraya, Aix'te yaşayan, eserlerinden ve dünyadan memnuniyetsiz, hayran olunası objeler olmalarına rağmen çalışmalarını bizzat imha eden, tanınmamış bir sanatçının birkaç çizimini görmeye, adeta müzeye gider gibi gidilirdi. Yaratıcısının efsanevi karakteri nedeniyle, bu hakiki sanatçının muhteşem özellikleri daha da orijinal görünüyordu. Enstitü üyeleri, nüfuzlu ve avangard eleştirmenler rue Clauzel'deki bu mütevazı dükkânı ziyaret ediyor, böylece dükkân bir Paris efsanesi ve atölyelerin sohbet konusu haline geliyordu. Hiçbir şey, en sıradışı yeteneklerin çocuksu saflıkla birleştiği, bir gencin dehayı, yaşlının çatışmanın çılgınlığını hissettiği, kıskancın ise sadece acizliği gördüğü bu tuvallerden daha altüst edici görünmüyordu."

Ziyaret edip de Cézanne'ın resimlerine hayran kalmayanlar bile Tanguy'nin aşikâr değerlendirmesinden etkilenirdi. 1892'de resimleri görmeye götürülen Amerikalı bir eleştirmen şöyle diyordu: "[Tanguy] önce bakışlarını eğip onun resimlerine bir anne sevgisiyle



Yukarıda: Çadırın Önündeki Yıkananlar, yaklaşık 1883-7. Cézanne'ın figürlerinin hiçbiri tuvalden dışarı doğru bakmaz. Kim oldukları bilinmez, biçimleri itibariyle çarpıktırlar ve birbirleriyle yapı ve renk dolayımıyla ilişkilenirler.



Solda: Yıkanan Erkekler, y. 1890. Güçlü birer yapı olarak bedenlere odaklanmak ve onları bir yarı-soyutlamaya dönüştürmekle Cézanne, yıkananların kişisel ve gerçekdışı bir dünyaya yerleştirmiştir.



AMBROISE VOLLARD

Fransa'nın Hint Okyanusu'ndaki okyanus-aşırı kolonisi Rêunion'da doğan ve büyüyen Vollard, 1887'de hukuk öğrencisi olarak Paris'e geldi. Ders aralarında Seine kıyılarını gezdi, kitap tezgâhlarında baskı ve çizim avına çıktı, zamanının en kurnaz sanat simsarlarından biri olarak kariyerinin ilk temellerini attı. Hukuka yönelmek yerine, bir sanat simsarı için kâtiplik yaptı. 1893'te rue Lafitte'te kendi sanat galerisini açtı. Cézanne'ın potansiyelini fark etmekle kalmayıp, aynı zamanda onun kararlarını etkileyen ilk sanat simsarlarından biriydi.

Yukarıda: Yıkananlar Çalışması, *yaklaşık 1895-8. İnsan figürü ile manzarayı tam olarak birleştirmeyi amaçlayan Cézanne, diğer eserlerden ve hatta dergilerden figürler alıp yeniden üretmiştir.*

bakar, ardından gözlüklerinin üstünden size bakarak, adeta sevgili çocuklarına hayran olmanız için yalvarırdı... Bana ait tüm düşünceler bir yana, duygulanmaktan kendimi alamazdım; bunca özveriye ilham olan bir sanat akımı, seçkin bir zümrenin deli saçması sözlerinden daha derin bir nihai anlama sahip olmalıydı."

ANITSAL FİGÜRLER

Cézanne yaşamı boyunca sık sık klasik heykelleri kopyalayarak (Paris'te olduğu sırada her sabah Louvre'a gidiyordu) veya kısa akademik öğrenimi sırasında öğrendiklerini pratik ederek, çizim defterine figürler çizerdi. Büyük ustaları kopyalamak onun çalışmasının en önemli yönlerinden biriydi. Özellikle Giorgione, Tiziano, Rubens ve Poussin gibi sanatçıların eserlerinde manzara içindeki figürler, onu en çok cezp eden konulardan biriydi. Bu sanatçıların temel amacı, mitolojik ve dinsel hikâyeler anlatırken güzelliği betimlemekti. Cézanne ise aksine, figürler ve manzara arasında uyum yaratarak renge ve yapıya odaklandı.



Figürleri çarpık biçimli görünüyordu, çünkü amacı kusursuz insan formları tasvir etmek değildi. Oğluna yazdığı bir mektupta temel amacının "mümkün olduğunca zengin bir uyum" ve "insanla doğa arasında uyum bütünlüğü" yaratmak olduğunu söylemişti. Yıkananları, daima doğanın yoğun renkleriyle, ağırlıklı olarak da yeşil ve maviyle çevrelenmişti. Her eserde sadece ya erkek ya da kadın figürler resmederek, karakterler arasında

Yukarıda: Açık Havada Yıkananlar, *yaklaşık 1890-1. Cézanne'ın yıkananları, Salon'un akademik nülerine açık bir meydan okumaydı ve ilhamını Zola'yla çocukluk günlerindeki anılardan almıştı.*

herhangi bir cinsel ilişki imasını bertaraf ediyor ve kompozisyonu odak noktası kılıyordu. Güzelliğe odaklanmayarak, eserine zamandan azade bir nitelik aşılamayı amaçlıyordu.

ESER SATIŞLARI VE KABUL GÖRME

1880'ler sonu ve 1890'lar başı, Cézanne'ın kendinden duyduğu şüphenin daha da katmerlendiği yıllardı. Renoir ve Académie Suisse'den eski bir arkadaşı Francisco Oller (1833-1917) dahil Aix'e gelen neredeyse herkesle kavga etti.

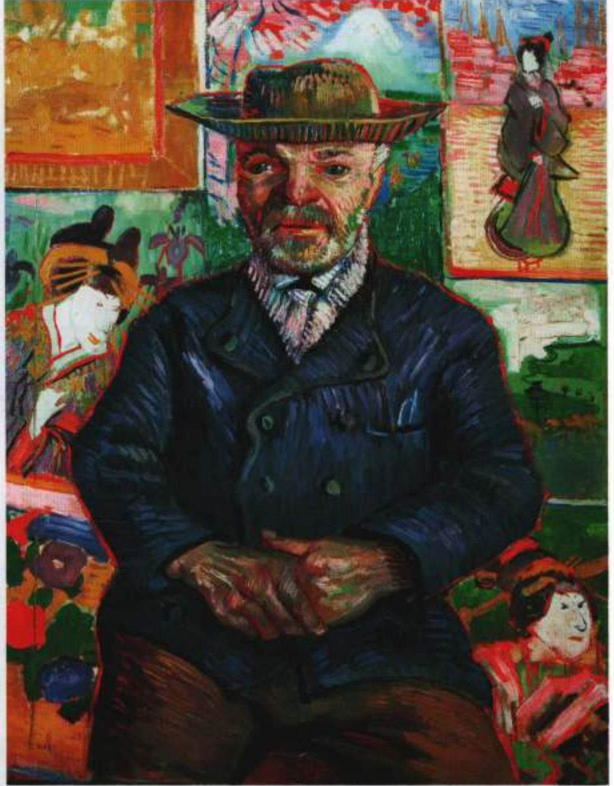
Cézanne'ın ruh hali diyabetiyle şiddetlenerek kötüye gidiyordu. Arkadaşları doğal olarak onu ziyaret etmekten sakınıyorlardı. Ardından en büyük destekçileri Chocquet ve Tanguy öldü.

ASABİYET VE ARKADAŞLIK

1889'un sonlarında Renoir, Maxime Conil'den birkaç aylığına Bellevue'yü kiralayarak karısı ve oğluyla Aix'te kaldı ve sık sık Cézanne ile Arc vadisinde resim yaptı. Son yıllarda iki sanatçının yakınlaşması, Cézanne'ın Zola olayından duyduğu üzüntüye mükemmel bir teselli oluyordu. Ancak Jas de Bouffan'daki kısa ziyaretinden sonra Renoir buradan ayrıldı ve sonrasında Monet'ye şikâyetlerini dile getirdi: "Anne Cézanne'ı, o evde hâkim olan aşağılık cimrilik nedeniyle derhal terk etmek zorundaydık." Cézanne'ın hırçınlığı ve insanlara dönük kaygısı, onu sadık arkadaşlarından bile şüphe duyar hale getirdi, ama onlar alınganlığına alışmıştı; çoğu kin beslemiyordu. Sert görünümünün altında hassas ve güvensiz bir adam olduğunu biliyorlardı.

CAILLEBOTTE'UN MİRASI

Caillebotte'a ailesinden kalan miras, onun izlenimci sergileri maddi açıdan desteklemesine ve sanatçılar paraya sıkıştığında eserlerini satın alarak onlara destek olmasına olanak sağlıyordu. Zamansız ölümünden sonra, koleksiyo-nunun bölünmemesi ve nihai olarak Louvre'da sergilenmesi hükmüne rağmen, yetkililer resimleri kabul etmediler. Fransız devleti 1896'da, huzursuz edici Caillebotte koleksiyonundan bazı eserleri Musée du Luxembourg'da sergilenmek üzere seçmesi için Ulusal Müzelere yetki verdi. Akademi yetkilileri, elenen sanatçıları aşağılayıcı bir şekilde, koleksiyondaki 67 resmin 27'sini reddetti. Kabul edilen eserler; Degas'dan yedi pastel, Manet'den dört eserin ikisi, Monet'den on altı eserin sekizi, Renoir'dan sekiz eserin altısı, Pissarro'dan sekiz eserin yedisi ve Cézanne'dan beş eserin ikisiydi.



Yukarıda: Père Tanguy, *Van Gogh, 1887-8. Van Gogh, Tanguy'nin arkasında, pek çok sanatçının koleksiyonunu yaptığı Japon baskılarını resmetmiştir. Tanguy, eserin merkezinde, bir ikon gibi oturmaktadır.*

ETKİLİ DEĞERLENDİRMELER

1880'lerin sonuna doğru, Cézanne hâlâ sadece avangard sanatçılar ve eleştirmenlerden oluşan küçük bir çevrede tanınıyordu. Yine de sanatına ilgi artıyor ve bu ilgi 1890'ların başındaki



Sağda: Thédore Duret, *Manet, 1868. Duret sonradan gazeteci ve eleştirmen olan bir işadamıydı. İzlenimcilerin hayranıydı, resimlerini satın alarak onlara bilfiil yardımcı oluyordu.*

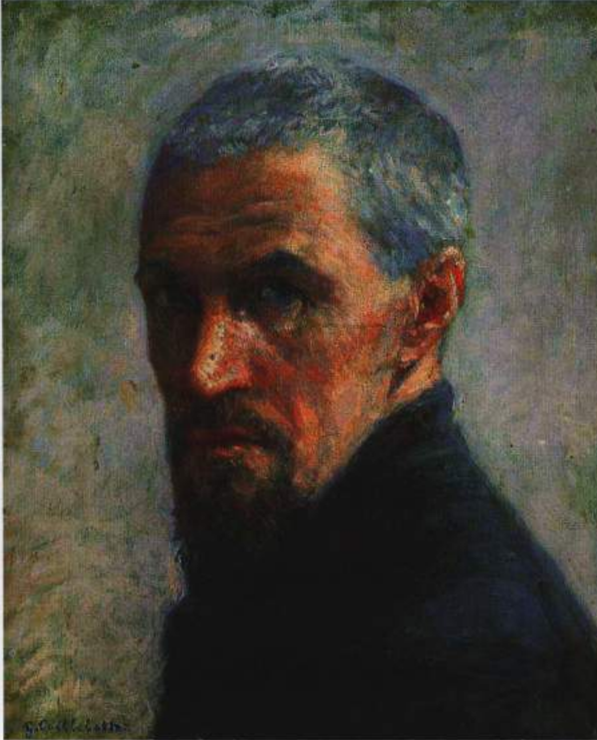
olumlu yorumlar sayesinde pekişiyordu. 1892'de Émile Bernard, Cézanne'ın kısa bir biyografisini yayımladı. Fransız romancı, oyun yazan ve eleştirmen George Lecomte (1867-1958) Brüksel'de onun hakkında, daha sonra kitabı *L'Art Impressioniste*'de yayımlanacak bir konferans verdi. O yıl, ressam Denis'nin eserleri Salon'da sergilendi ve bu, "Monet, Degas, Cézanne, Pissarro ve Renoir... daha genç sanatçılar onların sanatını ve görüşlerini benimsediler," şeklinde duyuruldu. Ertesi yıl, eleştirmen Geffroy övgü dolu pek çok kısa makalesinde onun da adını saygıyla andı.



Yukarıda: Eyfel Kulesi'nin Yapımı, *1889. Başlangıçta çoğu Parislinin nefret ettiği Eyfel Kulesi 1890'larda Paris'in belirgin bir sembolü oldu.*

CÉZANNE TABLOLARI SATILIYOR

Cézanne'ın nüfuzlu arkadaşı Chocquet 1891'de öldü. Sonraki yıl Tanguy da öldü. Bu, onun resim koleksiyonunun satılacağı anlamına geliyordu. Bir sonraki Mart ayında, sanat eleştirmeni Théodore Duret (1838-1927) işinde büyük maddi kayıplar yaşadı ve Cézanne'ın üç resminin olduğu sanat koleksiyonunun büyük bir kısmını satmak zorunda kaldı. Bunlar, 600 ile 800 frank arasında oldukça iyi fiyatlara satıldı. Tanguy'nin koleksiyonu iki ay sonra, 2 Haziran 1894'te Hôtel Drouot'taki bir müzayedede satıldı. O sırada çok tanınmayan Vollard, Cézanne'ın altı resmini satın aldı. Satıştan sonra Geffroy prestijli bir yayın olan *Le Journal*'a sadece Cézanne hakkında uzun bir makale yazdı. Makalede, halk için anlaşılması zor ve alışılmadık olsa da, daha genç sanatçılar üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu ve yenilikçi hünerleriyle tanınması gerektiğini işaret ediyordu. Yine aynı yıl, Caillebotte 46 yaşında aniden öldü. Zengin resim koleksiyonunu devlete bağışladı. Dehşete düşen Akademi yetkilileri, başta Cézanne'ınkiler olmak üzere, izlenimci eserlerin kucaklarına düşüvermesini engellemeye çalıştılar.



Solda: Otoportre, *Gustave Caillebotte, 1889. Bu, sanat koleksiyonunu devlete bağışlayan sanatçı, koleksiyoner ve izlenimcilerin arkadaşı Caillebotte'un bir otoportresidir.*

MONET

Cézanne 1890'larda zamanının çoğunu daha önce yaptığı gibi Aix ile Paris arasında gidip gelerek geçirdi. Jas de Bouffan ve çevresinde manzara ve figürlerin yanı sıra ölüdoğalar ve portreler resmetmeyi sürdürdü.

1894'te Cézanne kısa süreliğine Giverny'ye gitti. Burada bir otelde kaldı ve zamanının çoğunu, ziyaretine vesile olan Monet ile geçirdi. İki adam birbirlerinin üretimlerine ve fikirlerine son derece değer veriyorlardı.

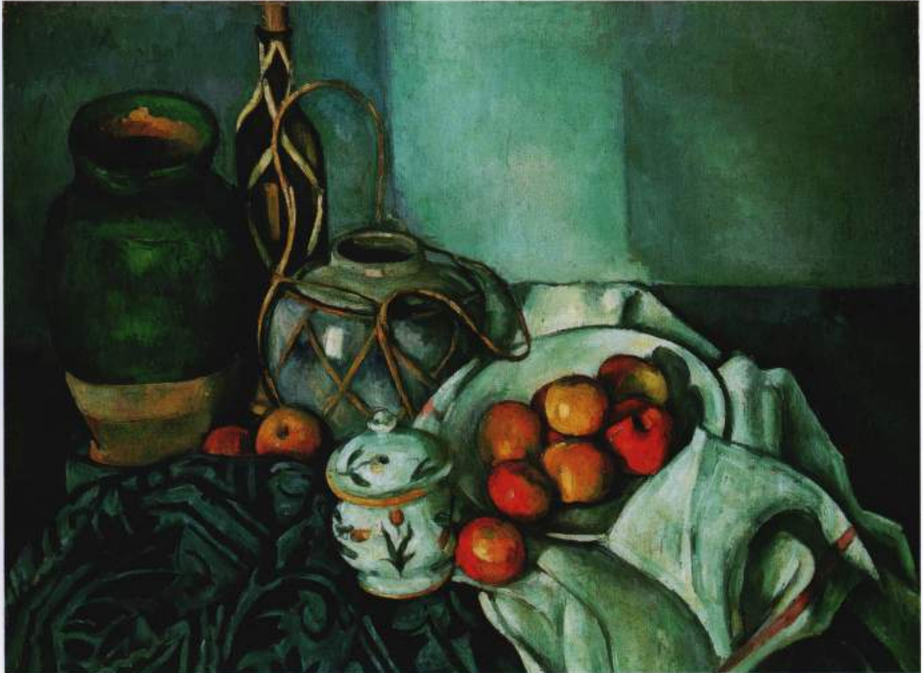
MONET İLE SOSYALLEŞME

12 Kasım 1894'te Monet Geffroy'ya, "Yarından sonraki gün, Çarşamba benim (elli dördüncü) doğum günüm; o gün kendine izin verip burada olman bana büyük memnunluk verir... Birkaç gün önce buraya gelmiş olan Cézanne ile tanışırsın, onunla tanışmış olmaktan mutlu olacağın gibi o da seninle tanışmış olmaktan mutluluk duyacaktır," diye yazdı. Doğum günü kutlamasında Monet Cézanne'ı devlet adamı Georges Clemenceau (1841-1929), heykeltıraş Auguste Rodin (1840-1917) ve Geffroy ile tanıştırdı. Sevgiyle karşılanması onu derinden etkiledi ve Monet'nin bahçesinde Rodin'in samimi el sıkışı gözlerini yaşarttı. Utangaçlık ve güvensizlik yıllarından geçici olarak uzaklaşmıştı ve mutlu bir şekilde cümbüşe katıldı. Monet bir arkadaşına, "Bu adamın ömrü boyunca daha fazla

MANET'NİN YEĞENİ

18 Mart 1894'te Duret'nin resim koleksiyonu 160.000 franklık rekor bir fiyata Hôtel Drouot'ta müzayedeye çıktı. Satıştan önceki gün, Berthe Morisot'nun 15 yaşındaki kız kardeşi ve Manet'nin erkek kardeşi Eugène resimleri görmeye gitti. Kız günlüğüne şunları yazmıştı: "... Burada gördüklerim arasında en beğendiğim ressam, Cézanne; her şeyden çok da, iyi modellenmiş elmalarını sevdim (onun sadece bu üç resmini biliyorum)."

Aşağıda: Elmalı Ölüdoğa, *y. 1893-4. Cézanne nesneleri sıklıkla birden fazla açıdan resmetmiştir. Burada zencefil kavanozu iki açıdan resmedilmiştir.*





Yukarıda: 1904'te Cézanne. *Cézanne'ın hayranı Bernard bu fotoğrafı Aix'te, Les Lauves'daki tepede çekmiştir.*





destek görmemiş olması ne talihsizlik. O, kendinden çok fazla kuşku duyan gerçek bir sanatçı. Desteklenmeye ihtiyacı var..." dedi. Onu desteklemek adına Monet bazı arkadaşlarını Giverny'ye davet etti ve tümü bir araya geldiğinde Cézanne'a şunu ilan etti: "Hiç değilse hep birlikte buradayız ve sana ne kadar düşkün olduğumuzu ve sanatını ne kadar beğendiğimizi söyleme fırsatı yakaladığımız için mutluyuz." Cevap, umduğu gibi değildi. Cézanne bir an için ona baktı ve ardından ağzından şu sözler çıktı: "Sizler benimle dalga geçiyorsunuz!" Ceketini kaptığı gibi oradan ayrıldı.

İZLENİMCİLİĞİN MUCİDİ

Monet'nin doğum günü kutlamaları sırasında izlenimci ressam Mary Cassatt (1844-1926) Cézanne'la aynı otelde kalıyordu ve hem burada hem de Monet'nin evinde onunla sohbet ediyordu. Bir arkadaşına yazdığı mektupta onu canlı bir şekilde betimler: "İlk izlenimci, izlenimciliğin mucidi ünlü Mösyö Cézanne'ın şahsında camia yükselişe geçti. Onu ilk gördüğümde, fazlasıyla vahşi bir tavır içinde, dışarı fırlamış büyük kırmızı gözbebekleriyle bir caniye benziyordu. Oldukça sert görünümlü, hayli kırlaşmış sivri bir sakalı ve olumlu anlamda, tabakları

En yukarıda: İskambil Oynayanlar, *1890-2. Cézanne, bu eserde Le Nain kardeşlerin bir resminden ilham almış olabilir.*

zangırdatan heyecanlı bir konuşma tarzı vardı. Sonra, dış görünümünü yanlış değerlendirdiğimi anladım; sert ya da rekabetçi biri olmaktan uzak, olabildiğince nazik, 'çocuksu' denebilecek bir doğası vardı. Tavırları başta beni oldukça irkiltti - çorba kâsesini sıyırdı, ardından onu kaldırıp kalan damlaları

Yukarıda: Büyük Çam Ağacı, *yaklaşık 1889. Bu, Monet'nin aynı konudaki bir resmini hatırlatır. Çam ağaçları, popüler bir motiftir.*

kaşığa boşalttı... yemeği bıçağıyla yiyordu ve bıçak elinin her hareketine, her jestine eşlik ediyordu. Görgü kurallarına karşı bütünüyle kayıtsız olmasına rağmen, bize buradaki hiçbir adamın göstermediği kadar nezaket gösterdi... Cézanne, tanıştığım en özgürlükçü sanatçılardan biri..."

TEK KİŞİLİK SERGİ

Kasım 1895'te Vollard'ın rue Lafitte'teki galerisi hazırdı. Geffroy'nın *Le Journal*'deki övgü dolu yazısı kamuoyunun Cézanne'ın eserlerine dönük ilgisini arttırdığından, açılış için Cézanne'ın resimlerinin yer alacağı bir sergi planladı.

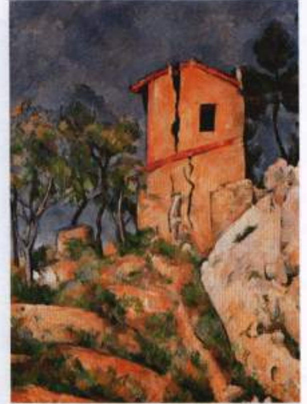
Pissarro, oğlu Lucien'e Cézanne'ın ilk kişisel sergisi hakkında, "... Hepimiz yanılıyor olabilir miyiz? Sanmıyorum. Cézanne'ın büyüsüne kapılmayanlar, sadece, değerlendirme hataları yla duyarlılıklarının kusurlu olduğunu gösteren sanatçılar ve koleksiyonerler..." demişti.

BÜYÜLEYİCİ BİR SERGİ

Cézanne sergide yer alma konusunda ayak diredi ve Vollard sergiye 150 eser göndermesini sağlamak için aylarca çabaladı. En sonunda, 23 yaşındaki oğlu Paul ile müzakereler yoluyla, resimler ulaştı ve 7 Kasım'da sergi açıldı. Ancak bu Cézanne'ın ilk kişisel sergisi olsa da, kendisi katılmadı. Vollard'ın küçük dükkânının tüm eserleri tek seferde gösterecek kadar geniş olmamasından dolayı, eserler iki aylık sergi boyunca dönüşümlü olarak sergilendi. Cézanne'ın kariyerinin tüm dönemlerinden resim örnekleri vardı ve bunlar büyük ilgi ve tartışma uyandırdı.

Bu eserler çoğu ziyaretçiye hâlâ itici geliyordu; ama nihayet büyülenen ve ilham alan pek çok kişi de vardı ve sonuç olarak, Vollard kısa sürede avangard eser simsarı olarak ün saldı. Serginin başlıca teşvikçilerinden biri olan Pissarro, herkesten çok heyecanlıydı. En büyük oğlu Lucien'e şöyle yazdı: "İki tonu nasıl dengeleyeceğini bilen gerçek ressamlara rastlamak ne zor... Cézanne'ın sergisinde nefis şeyler var: hiçbir kusur bulunamayacak ölüdoğalar, üzerine çok çalışılmış ama henüz tamamlanmamış diğerleri ve hatta daha da güzel olan manzaralar, nüler... Ama benim heyecanım, Renoir'ınkiyle kıyaslandığında hiçbir şey. Degas'nın kendisi de bu incelikli yabanilikle baştan





Yukanda: Çatlak Duvarlı Ev, *1892-4. Cézanne çatlak duvarlar temasını resme, ağaç gövdelerinin formlarında, patikada ve kayalar üstündeki izlerde yer alan siyah çizgilerle uygulamıştır.*

Solda: Ambroise Vollard'ın Kırmızı Eşarplı Portresi, *Renoir, yaklaşık 1911. Cézanne'ın aksine Renoir, Vollard'ın poz verirken konuşmasına, hareket etmesine ve rahat olmasına izin vermişti.*



Sağda: Heykelcikli Ölüdoğa, *1894-5. Eğik çizgi ve yüzeylerden oluşan bu karmaşık kompozisyonda, beyaz heykelcik ile renkli meyve ve sebzeler çarpıcı bir kontrast yaratır.*

çıktı... Renoir'ın gayet iyi ifade ettiği gibi, bu resimlerin neyin nesi olduğunu bilmiyorum; Pompeii fresklerine benziyorlar, öylesine ham ve öylesine hayranlık verici!"

RESİMLER SATIN ALINIYOR

Cézanne'ı 30 yıldır tanımakta olan izlenimciler, kafe toplantılarında çok ketum olması ve insanları nadiren kendi atölyesine davet etmesi nedeniyle, eserlerinin kapsamının ve derinliğinin farkında olmamışlardı. O anda, büyük bir ustayla karşı karşıya olduklarını hissettiler. Pek çoğu resimlerini satın aldı; Renoir ve Degas ikisinin de istediği bir çizim için aralarında kura bile çektiler. Eleştirmenler onların heyecanını paylaşmadığında Pissarro, Monet ve Vollard öfkeleniyordu; şimdi ise basında, her zamanki saygısız yorumların yanı sıra çok sayıda olumlu makale de yayımlanmaya başlamıştı. Fakat Cézanne kavrayış eksikliği konusunda öyle hassastı ki, sanatıyla ilgili değerlendirmeleri okuduğunda –bunlar olumlu dahi olsa– derin bir ıstırap çekiyordu. Nisan 1896'da şunları yazdı: "Geffroy'lara ve 50 frank uğruna bir makale yazıp halkın dikkatini üzerime çeken birkaç namussuza lanet okuyorum. Tüm yaşamım boyunca kendi geçimimi sağlayabilmek için çalıştım; ama birinin özel yaşamına dikkat çekmeden de iyi resim yapılabileceğine inandım. Elbette bir sanatçı kendini entelektüel açıdan olabildiğince yüceltmek ister, ama insan gözler önünde olmamalıdır."



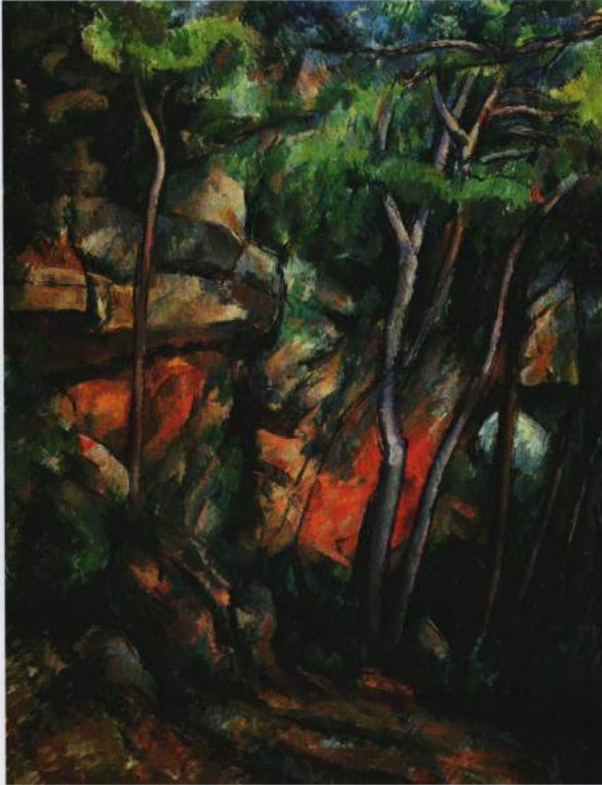
Yukarıda: Nehir Kıyısı, *yaklaşık 1895. Renk uyumları yüzeyi bütünleştirirken; astarlı beyaz tuval, hafifçe yıkanmış pigmentler arasından görünür. Tüm renkler aynı yoğunluğa sahiptir.*

BİTMEYEN PORTRE

"Geffroy'ları lanetleme"sine rağmen Cézanne, onun portresini resmetmeyi kabul etti. Muhtemelen Degas'nın 1879 tarihli Edmond Duranty resminden ilham alan Cézanne, temayı mesleğine dair özel eşyalarla çevreledi. Ancak üç ay boyunca verilen 80 poza rağmen resmi bitirmeden bıraktı. Üç hafta sonra Monet'ye şunları yazdı: "Geffroy'nın evinde başladığım çalışmayı, onun cömertçe emrime amade olmasına rağmen, şimdilik bırakmak zorunda kaldım. Özellikle bunca poz, art arda gelen heyecan patlamaları ve ümitsizlik sonrası ortaya koyduğum yetersiz sonuçtan dolayı biraz üzgünüm." Öte yandan Geffroy, bunun Cézanne'ın en iyi eserlerinden biri olduğunu düşünüyordu.

TOPLUMDAN KAÇIŞ

Cézanne henüz sadece 56'sındaydı; ancak erken yaşlanmış, saçı ve sakalı oldukça kırlaşmıştı. Diyabetin kötü etkilerinden muzdaripti. Altta yatan bu rahatsızlığı onu herkesle kavgalı hale getiriyordu.





Yukanda: Tespihli Yaşlı Kadın, *1895. Resimdeki kadının 70 yaşındayken inancını kaybetmiş eski bir rahibe olduğu düşünülür. Cézanne onu hizmetçi olarak işe almıştır.*



Eserleri kabul görmeye başladıysa da, kendisi zihinsel bir karmaşa içindeydi. Çevresindekilere güvenmiyor, arkadaşlarını üzüyor ve kendini Aix'e daha da çok hapsediyordu.

Yukanda: Château Noir'ın Parkında, *yaklaşık 1896-9. Cézanne'ın üslubu olgunlaştıkça, çok sayıdaki gizemli Château Noir resimlerinden birini, canlı turuncular kullanarak ve soğuk yeşillerle kontrast oluşturarak, tekrar tekrar resimledi.*

Yukanda: Soğanlı Ölüdoğa, *yaklaşık 1895. Şişe ve bardak kompozisyonun düşey, masanın kenarları ise yatay eksenine işaret ederken bir ok gibi çapraz duran bıçak, derinlik yanılsaması yaratır.*

YENİ BİR ARKADAŞ

Cézanne, 1895'in ilk altı ayını Paris'te geçirdikten sonra Aix'e gitti ve bütün bir yıl orada kaldı. 1896 baharında Aix'te eski bir okul arkadaşının oğlu olan yazar, şair ve sanat eleştirmeni Joachim Gasquet (1873-1921) gibi birkaç yeni dost edindi. Cézanne alışılmadık biçimde Gasquet'ye anında bağlandı ve genç arkadaşına neredeyse Zola'nın yerini almış biri gibi davrandı. Onu, 40 yıl önce eski okul arkadaşıyla çok zaman geçirdiği Sainte-Victoire Dağı'nın aynı çam kaplı eteklerine götürdü. Dönemin pek çok Cézanne resminde, çam ağaçlarıyla örtülü gizemli bir yer olarak

beliren Château Noir'ı ziyaret ettiler. Ardından, Cézanne ve Zola'nın en gözde mekânlarından Le Tholenet'e gittiler. Burası yıllardır ziyaret etmediği bir yerdi ve ona resimleri için yeni bir ilham verdi.

Genç Gasquet, Cézanne'ın resim çizerken kendisini izlemesine izin verdiği, ressam olmayan birkaç kişiden biriydi. O yılın Temmuz ayında Gasquet'ye bir mektup yazarak, "şahane gençliğini" paylaşmasına izin verdiği için teşekkür etti. Buna mukabil, Gasquet onu diğer bazı genç şairlere takdim etti. Cézanne yalnızlığını el üstünde tutmasıyla ünlü olsa da, bir noktaya kadar bu duygulu ve entelektüel ahbaplıktan keyif aldı.

ESKİ ARKADAŞLARLA BULUŞUYOR

Cézanne Aix'te ayrıca, oralı heykeltıraş Pihilippe Solari (1840-1906), gazeteci Numa Coste (1843-1907) ve Joachim'in babası Henri Gasquet (yaklaşık 1839-1906) gibi eski okul arkadaşlarıyla da zaman geçirdi. Ertesi yıl, Cézanne baba-oğlun portrelerini resmetti, Joachim'in sanatına duyduğu heyecandan etkilendi ve ona Sainte-Victoire Dağı resimlerinden birini verdi. Fırsat buldukça, bir diğer eski arkadaşı, romancı, gazeteci ve Zola'nın yakın arkadaşı Paul Alexis (1847-1901) ile buluştuğu Aix'in Mirabeau bölgesindeki Café Oriental'e gidiyordu.

1896 baharında, galeri sahibi Ambroise Vollard ilk kez Cézanne ile görüşmeye Aix'e gitti. Öncesinde, tüm görüşmeler Cézanne'ın oğlu tarafından yürütülüyordu. Burada kaldığı sürede, yeni bir kişisel sergi üzerine konuşmanın yanı sıra, Cézanne'ın Aix sakinlerine vermiş olduğu çeşitli resimlerini satın aldı.

RESİMLE OYALANMAK

İnsanlarla artık daha fazla zaman geçiriyor olsa da, Cézanne yalnızlığı tercih ettiğini arkadaşlarına ve ailesine açıkça belirtti ve böylece diğerleri isteklerine saygı duyup onu rahat bıraktılar. Mayıs'ta Zola *Le Figaro*'da Salon üzerine bir yazı yazdı. İzlenimcilerden tamamen uzaklaştığını belirtti. Onların sanatına dair hayal kırıklığını ifade etti ve Cézanne'ı "erken doğmuş bir dâhi" olarak adlandırdı. Ayrıca Numa Coste ile birkaç gün Aix'te kaldı, ancak Cézanne'la temas kurmak için hiçbir girişimde bulunmadı. Bu hadiseler nedeniyle olsa gerek, Cézanne kendini kötü hissetti ve Haziran ayını Güney Fransa'daki kaplıca köyü Vichy'de geçirdi. Hortense ve Paul'ün ricasıyla tüm Temmuz ayını geçirmek üzere tekrar İsviçre'ye döndü. Bu kez Lac d'Annecy kıyısındaki Talloires'a giderek, buradaki huzur verici manzaraları bir yağlıboya ve bir dizi suluboyayla resmetti. Zola ile arası açıldığından beri artık düzenli olarak içten mektuplar kaleme almıyordu; ancak çocukluk arkadaşı Solari dahil bazı arkadaşlarına hâlâ yazıyordu. İsviçre'den şunları yazdı: "Kendimi oyalamak için resim yapıyorum; göl çok eğlenceli değil, ama çevresindeki dağlarla çok güzel..." Eve uzun bir yolculuk yaptıktan sonra, Ağustos sonunda kendine uygun bir atölye bulmak için Paris'teydi. Montmarte'ta, rue des Dames üzerinde bir tane buldu ve kışa kadar burada kaldı.



Sağda: Pipo İçen Adam, *1890-2. Cézanne, Jas de Bouffanlu aynı çiftçinin, dirseğine yaslanmış, beyaz kilden bir pipo içerken üç farklı resmini yapmıştır.*

SANAT VE DOĞA

Zola'nın son makalesinde bir kez daha onu eleştirmesinden dehşete düşen Cézanne, arkadaşlarıyla tüm iletişimini kopardı. Hararetle resim yapıyor, zamanının çoğunu yaşlı ve güçsüz annesiyle ilgilenerek geçiriyordu.

Gasquet, Zola'nın Cézanne'dan daima "sevgi dolu bir hayranlık"la bahsettiğini söylese de, Zola'nın eski arkadaşı için ne hissettiği tam olarak belli değildir; bu konuda çelişkili bilgiler mevcutur.

ARKADAŞLAR VE İLİŞKİLER

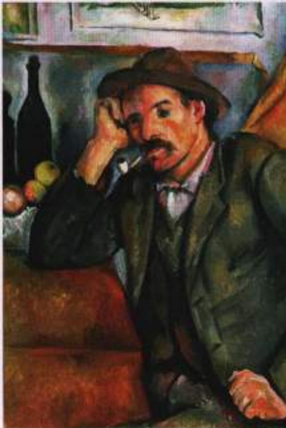
Gasquet'nin aktardığına göre Zola "tüm somurtkanlığına karşın, ona kardeş kadar yakın, büyük bir kalbin tüm dostluğunu" hissediyordu. Belirgin şekilde aşağılayıcı yazılarına rağmen o da Cézanne'ın sanatı için şunları söylüyordu: "Her zaman sevdiğim, ama uzun zaman anlamadığım resimlerini daha iyi anlamaya başladım. Anlamıyordum, çünkü abartılı olduğunu düşünüyordum; oysa aslında inanılmaz ölçüde samimi ve hakikat dolular." Yine de arkadaşlıklarını tazelemek için asla çabalamadı. Bu esnada Cézanne, nezleden yatağa düştüğü 1897 Ocak ayı hariç, her gün uzun saatler boyunca çalışmaya devam etti. Bu süreçte Cézanne ve Hortense ayrı düşmüştü. Oğullarının büyümesiyle, konuşmak için pek bir nedenleri kalmamıştı. İlk tanıştıklarında birbirlerine hissettikleri sevgi de çoktandır yok olmuştu. Hortense artık kocası için sabırla modellik yapmıyordu; Cézanne da daha sonraki figüratif resimlerinde onun yerine zaman zaman Marie-Louise adlı bir modelle çalıştı. Çoğu kadına karşı korku ve şüphe beslemeyi sürdürdü.

MODERNİTEDEN UZAK DURMAK

Musée du Luxembourg'un, Caillebotte'un vasiyetinde bağışladığı koleksiyona ev sahipliği yapacak ek binası, Şubat ayında Paris'te açıldı. Bunu protesto edenler sadece resmi sanat camiasından ibaret değildi; genel bir kamuoyu tepkisiyle karşılaşıldı ve politikacıların büyük bir kısmı ve eleştirmenler de itirazlarını yükseltti. Fazlasıyla eksiltilmiş koleksiyon sergilenirken, Cézanne'ın sanatı bir kez daha küçümsendi. Paris'ten uzakta, Aix'te olunca, özellikle de artık başkaları eserlerine ilgi duyduğundan, bu onu eskisi kadar üzmedi, ama yine de ruh halini etkiliyordu. Cézanne, temelde annesine bakmak için, Aix'te kaldı. Resim için uygun özellikleri harap eden bir maden tesisi inşa edildiğinden beri, L'Estaque'a bir daha geri dönmemişti. Paris'e de nadiren gitti, çünkü şehir yaşamı ona ilham vermiyordu. Halbuki izlenimcilerin ve ard izlenimcilerin çoğu moderniteden büyülenmişti ve ona eserlerinde sıklıkla yer veriyordu. Cézanne ondan nefret ediyor, tuvaline kalıcı bir niteliği yansıtmayı tercih ediyordu.

DOĞAYI KALICILAŞTIRMAK

Cézanne yıkananlar resimlerinde zamanın ötesine ulaşmak istedi. Sanatta sadece güzelliği arayanlara seslenmek gibi bir amacı yoktu; bunun yerine, Tiziano ve Poussin gibi sanatçıların manzara resimlerindeki çıplak figürlerle,



Aşağıda: Pipo İçen Adam, *y. 1895-1900. Köylüyü dinlenir ve sigara içerken resmeden Cézanne, her bir nesnenin rengine ve formuna yoğunlaşmıştır.*



Aşağıda: Yıkananlar, *y. 1892-4. Cézanne pek çok küçük yıkananlar resmi üretmiştir. Fırça darbeleri gelişigüzel ve kendiliğindenmiş gibi görünür; ancak her resim dikkatle düzenlenmiş ve her fırça izi planlanmıştır.*



Solda: Ayakta Duran Çıplak Kadın, *y. 1898-9. Kadın, ileriki yaşlarında zaman zaman model olarak kullandığı Marie-Louise'dir. Resmi Montmarte'daki atölyesinde yapmıştı. Bir keresinde Vollard'a "Sanatın doruk noktası, figürdür," demişti.*

"KÜÇÜK HİS"

Cézanne'ın sanatı yaşamı boyunca gelişse de, "küçük his" dediği şeyi yakalama amacına sadık kaldı. Buna ancak saatler süren gözlemden sonra ulaşıyordu ve hatta bir esere, onu nasıl yakalayacağına karar vermeden başlamıyordu. Hayranları bunun farkına varmıştı; ama sanatını anlamayanlar bunu göremezdi. Bir atmosferden ziyade, tüm motifin özüydü bu. "His"si edilgen bir "izlenim" değildi, gözle görülüyor ve akabinde akıl yoluyla düzenleniyordu.

eski resim geleneğini yeniden yorumlamayı denedi. Resimlerini renk, masif formlar ve yapılar hakkındaki bilgisini kullanarak vücuda getirdi. Şöyle açıklıyordu: "Tuvalimin her tarafı aynı anda kontrol altında. Eğer bir şeyler sapma eğilimi gösterirse, onları tekrar bir araya getirmek için sezgilerimi ve inançlarımı kullanırım... Görünür dışavurumları eninde sonunda yok olsa da, doğa daima aynıdır. Bizim sanatımız, doğayı kalıcılaştırmalıdır... Sanat, doğayı imgelememizde ebedileştirmelidir." Yıkananlar resimleri, onun doğadaki kalıcılık hakkındaki fikirlerini somutlaştırdı. Zamanla, su sahneden gitgide kayboldu ve figürler onları çevreleyen sahnenin içinde daha baskın hale geldi.



Sağda: Cézanne, Les Lauves'dan Bir Manzara Resmederken, *Maurice Denis, 1906. Cézanne'ın ölüm yılında Denis, kahramanının açık havada resim çizerkenki bu tablosunu yaptı. Denis'nin kendisi sağda, yerde oturuyor ve bu eserin taslağını çiziyor.*

DEĞİŞİKLİKLER

Ekim 1897'de, 83 yaşındaki Anne-Elisabeth-Honorine Cézanne öldü. Yaşamı boyunca annesine çok yakın olan ve son yıllarında ona bakan Cézanne için kederli bir zamandı.



Yukanda: Château Noir, *1904-6. Bu, Château Noir'ın dört yağlıboya tablosundan biridir. Dördü de koyu tonlardadır. Binanın ufalanan cephesi, onun turuncusuyla kontrast oluşturan yeşil ve mor renkteki yoğun bitki örtüsü üzerinde belirir.*

Ekmek ve şarap ayinini arkadaşı Alexis'e "ortaçağdan bir kesit" olarak betimlediyse de, Cézanne 1891'den beri dindar bir Katolik'ti ve bu ona bir nebze de olsa huzur veriyordu. Ailesi ve arkadaşlarıyla ilişkisi bazen nasıl zor ve karmaşık olduysa, benzer şekilde diniyle ilişkisi de basit ve anlaşılır değildi.

KATOLİKLİK

Cézanne 1891'de Alexis'e, kiliseye ölüm korkusu nedeniyle geri döndüğünü, ama papazlardan nefret ettiğini ve onların "pençe"lerine düşmekten korktuğunu söylemişti. Şöyle diyordu: "Bence birinin Katolik olması için, adalet duygusundan bütünüyle yoksun, ama kendi çıkarı söz konusu olunca uyanık olması gerekir." Öte yandan Katoliklik ona bir güven duygusu da vermişti. Yeğenine yazdığı bir mektupta, "Belli bir yaşa ulaştığımızda, dinden başka destek ve tesellimiz yoktur," diyordu.

MÜLK SORUNU

Annesinin ölümünün ardından iki yıl içinde, Maxime Conil'in kışkırtması üzerine, Jas de Bouffan'nın satılmasına karar verildi. Conil kumarbazdı ve sürekli borç içindeydi. 1899'da kendisine ve Rose'a ait Bellevue'yü satmıştı. 1899'da Jas de Bouffan satışından Rose'un payına düşen 33.000 frankı aldı. Sonraki aylarda, Cézanne'ın Rose'a hediye ettiği iki resmi Vollard'a sattı. Cézanne, kız kardeşinin Jas de Bouffan'daki hissesini, babasından kalan mirasla ve eserlerine ilginin artması sonucu elde ettiği kazançla satın alabilecek durumda olsa da, bunu yapmamaya karar verdi. Büyük olasılıkla, mülkün bakım maliyeti ile buradaki güzel anıları tarttı ve hayata devam etme zamanı geldiğine karar verdi. Annesi öldüğü esnada Hortense ve Paul zamanlarının çoğunu Paris'te geçirmişti. Hortense kumar oynuyor ve sıklıkla aşırı harcama yapıyordu. Cézanne ise mütevazı ve yalnız bir hayat sürdürüyordu; yani çiftlik, mantıklı bir alternatif değildi. Cézanne'ın ailesiyle arası açıldığından beri Hortense hiçbir zaman orada kalmadı, oradan daima nefret ettiğini söylüyordu. Fakat bunca bağlı olduğu bir evden ayrılmak,

Cézanne için büyük bir gerilimdi. Burayı sadece taşıdığı anlamlar nedeniyle değil, resim çizebileceği bir inziva ve huzur ortamı sağladığı için de çok seviyordu. Yeni ortamlara asla iyi uyum sağlayamamıştı ve artık yaşlandığı, diyabetten ve diğer fiziksel problemlerden muzdarip olduğundan ayrılıp gitmek daha da zor geliyordu.

CHÂTEAU NOIR

Jas de Bouffan satılınca Cézanne Aix'te rue de Boulegon'da bir daire kiraladı. Jas de Bouffan'daki sadık kâhyası burada da kendisine baktı. Ayrıca birkaç yıl önce kullandığı, Bibémus taşocağındaki kulübeyi ve Château Noir'da (Aix ile Le Tholonet arasında yer alan büyük ev) küçük bir oda kiraladı. Jas de Bouffan'daki bakımlı ağaçların ve bahçelerin aksine, Château Noir toprakları yabani ve bakımsızdı; buradaki gür çam ormanı, Cézanne'ın Jas de Bouffan'un ferah doğasından alışık olmadığı bir atmosfer yaratıyordu. Işık efektleri ve cüretkâr renklerinin yanı sıra, Château Noir'ın mistik ve çekici bir tarihi de vardı. 19. yüzyılın sonunda bir kömür tüccarı tarafından inşa edilmişti. Sahibinin kendi mesleğiyle uyumlu olsun diye binayı başta siyaha boyadığına inanılır; bu nedenle "Siyah Ev" diye anılırdı. Aslında hiç boyanmamıştı ve yapımında kullanılan, Bibémus taşocağından çıkan kalkerin parlak turuncu rengindeydi. Diğer bir rivayet, ilk sahibinin şeytanla işbirliği yapan çılgın bir simyacı olduğuydu; eve yakıştırılan daha uğursuz lakap "Château du Diable" (Şeytanın Evi) idi. Çevresindeki ışık ve renkler kadar, efsanelerinden de büyülenen Cézanne, Château Noir'ı satın almayı teklif etti, ancak sahibinin evi satmak gibi bir niyeti yoktu.



Sağda: Tholonet Yolu Üstündeki Sainte-Victoire Dağı, *1896-8. 1890'ların sonunda Cézanne, gençliğinin geçtiği Le Tholonet çevresindeki pek çok yere yeniden gitti. Bu tabloda, manzaranın aşağıda kalan kısmını daha fazla göstermek için dağı, tuvalinin tepesine doğru yerleştirmiştir.*



Yukarıda sağda: Sainte-Victoire Dağı, *1902-6. Cézanne küçük renkli yamalar sayesinde, arka ve orta planı öne çıkararak renkli yüzeyi vurgulamıştır.*



Sağda: Perdeli Ölüdoğa, *yaklaşık 1899. Meyvelerin, tabakların ve sürahinin bir masa üzerindeki karmaşık düzenlemesi, beyaz bezin koyu formlarıyla denge kazanır.*

SON ESERLER

Cézanne, Château Noir'ı satın alamayacağını öğrenince, Aix'in kuzeyindeki Les Lauves adlı bir yerden bir arazi parçası satın aldı. Üç yıl içinde burada bir atölye kurdu. Gözde temalarını bitmez tükenmez bir konsantrasyonla resmetti.

Les Lauves'daki yeni atölyesinde, yorulmaksızın ölüdoğalar, figürler ve Sainte-Victoire Dağı'nın hükmetmeye devam ettiği manzaralar resmetti.

KAMUOYUNUN TAKDİRİ

Chocquet 1891'de hayata gözlerini yummuştu. Dul eşinin 1899'daki ölümünden sonra, ondaki Cézanne resimlerinin 32'si toplamda 51.000 frankın üstünde bir fiyata satıldı. Resimlerin çoğu, öncesinde Cézanne'ın pek fazla eserini satın almamış olan, izlenimcilerin başlıca sanat simsarı Paul Durand-Ruel (1831-1922) tarafından satın alındı. Monet, Durand-Ruel'in Cézanne'la ilgilenmesi konusunda ısrar etti, böylece Chocquet satışında 17 eser satın aldı. Bir yıl sonra resimlerin 12 tanesini, Cézanne'ın sanatının boy göstereceği ilk sergi için Almanya'ya gönderdi. Eserlerin hiçbiri satılmadı, ama sanatına ilgi uyandı.

1899'un sonunda Vollard, Tahiti'deki Gauguin'e şöyle yazıyordu: "Cézanne'ın atölyesindeki resimlerinin hepsini satın aldım. Şimdiden onlardan üç ya da dört sergi yaptım; halkın ilgisini çekmeye başladılar." Sonraki yıl, 1900'de, bir önceki yüzyılın başarılarını kutlamak için Paris'te yeni bir Evrensel Sergi düzenlendi. 50 milyondan fazla ziyaretçi, filmler ve yürüyen merdivenler gibi yeni olağanüstü buluşlara tanık olmanın yanı sıra, Fransız sanatının yüzüncü yıl dönümü sergisine de katıldı. Cézanne'ın eserlerinden üçü buradaydı. Ayrıca 1901'de, yıllarca katılmayı reddettiği Société des Artistes Indépendants'ın sergisine de eser vermeye nihayet razı geldi. Ayrıca Brüksel'de Les XX ile beraber tekrar sergi yaptı ve 1904'te kendisine Güz Salonu'nda bütün bir oda ayrıldı.



CÉZANNE'NA SAYGI

Maurice Denis 1901'de Salon'da *Cézanne'a Saygı* isimli bir resim sergiledi. Resim, Cézanne'ın Gauguin'e ait bir ölüdoğasına, *Meyve Kâsesi, Bardak ve Elmalar*'ına hayran hayran bakan Denis, Redon, Édouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947), Vollard ve diğer sanatçı ve arkadaşlarından oluşan bir grubu betimliyordu. Esere dönük kamuoyu tepkisinde hem düşmanlık hem de takdir vardı. Bir yorumcu şöyle anlatıyordu: "Cézanne kitleler tarafından tanınmıyor... ama birkaç yıldır ressamlar onu dikkatle takip ediyor."

Cézanne'ı 1902'de Société des Artistes Indépendants'da tekrar sergi yapmaya ikna eden kişi, Denis'ydi. Cézanne, "duygudaşlık gösteren bu genç insanlar"a karşı sıcak duygular besliyordu ve Vollard'a yazarak, "en az zarar vereceği hesaplanan" eserleri Denis'ye göndermesini istedi.

SON GAYRETLER

Cézanne yavaş yavaş kabul görmeye başlayınca, eskisinden bile daha az

Solda: Dirseğine Yaslanmış İtalyan Genç Kız, *yaklaşık 1900. Cézanne'ın sıklıkla kullandığı bir halı parçasına yer veren bu genç kadın portresi, Picasso ve Modigliani gibi daha sonraki sanatçıları bariz şekilde etkilemiştir.*

Sağda: Krizantem, *yaklaşık 1891-1900. Geriye dönüp bakıldığında, bu etkileyici resim, Cézanne'ın 20. yüzyılın pek çok modem sanat hareketini etkilediğini açıkça gösterir.*



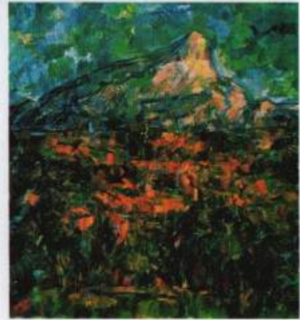
sayıda temaya yoğunlaşmaya ve Aix'ten nadiren ayrılmaya başladı. Gözde temaları arasında Sainte-Victoire Dağı, yıkananlar, ölüdoğalar ve oralı işçilerin portreleri vardı. Son yıllarındaki resim üslubu, dağınık fırça izleriyle beraber, dikkat çekici şekilde yenilikçi bir hal aldı. Bu izler, daha önceki karışık renk formlarına hiç benzemiyordu; ancak yaklaşımı aynı kalmıştı. Hâlâ konusunu resmetmeye başlamadan önce, onun kendinde uyandırdığı duyguyu anlamaya çalışarak uzun süre düşünüyordu. Cézanne'ın sanatına olan bağlılığı, ölümünü hızlandırdı. Vücudu zayıf düşmüştü ve 15 Ekim 1906'da resim için dışarıdayken bir fırtınaya yakalandı. Bilincini kaybetti ve birileri onu eve taşıdı. Sekiz gün sonra, 23 Ekim 1906'da, zatüreden öldü.

Aşağıda sağda: Cézanne 1904'te atölyesinde. Cézanne sanatından hiçbir zaman hoşnut değildi. 1905'te şöyle yakınıyordu: "Yaşım ve sağlığım bana asla hayatım boyunca peşine düştüğüm sanat rüyasını gerçekleştirme izni vermeyecek."

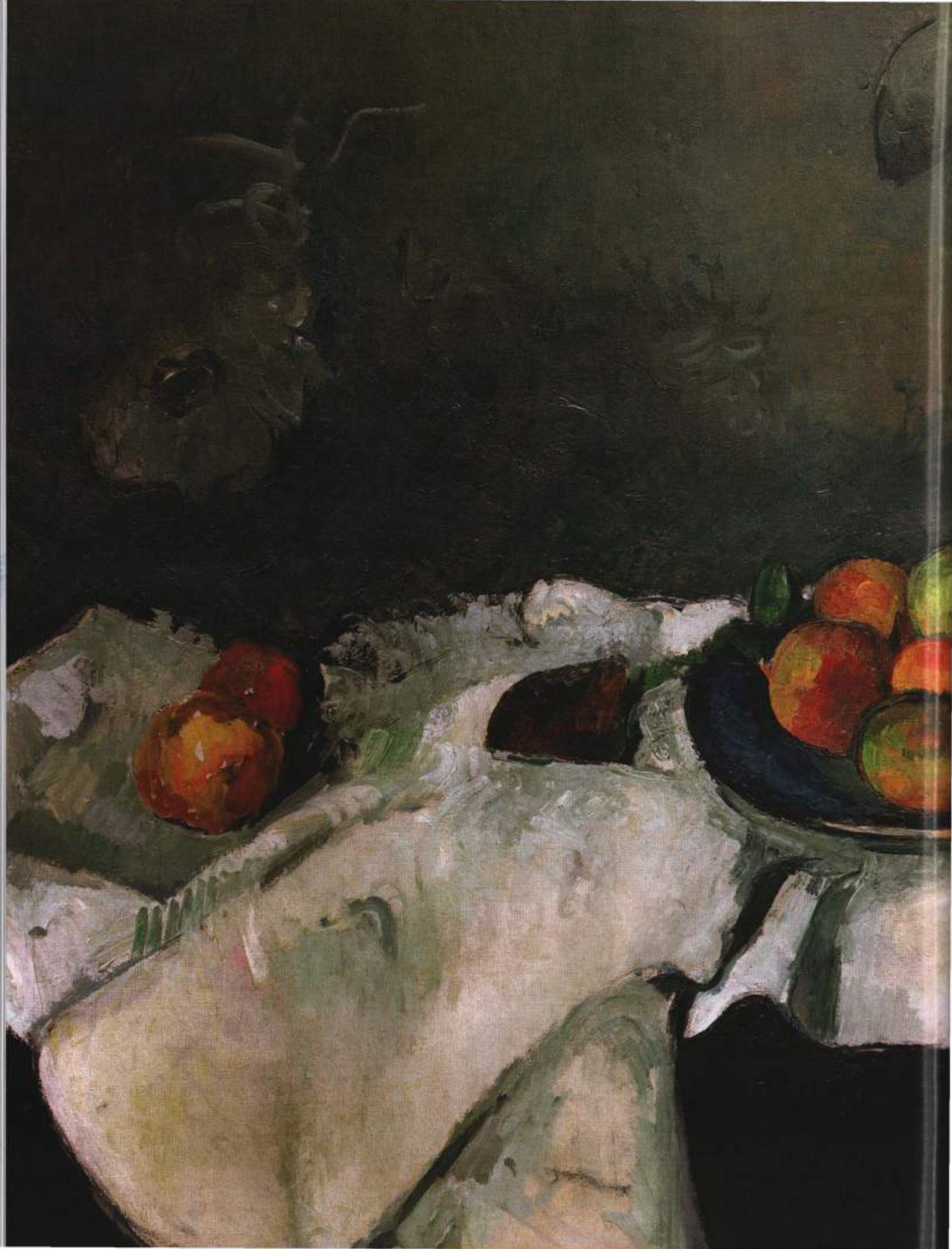
VOLLARD'IN PORTRESİ

1899'un sonunda, Geffroy'nın portresini yarıda bırakmasından dört yıl sonra, Cézanne Ambroise Vollard'ın portresini resmetme siparişi aldı. Vollard ona sabah 8'den 11.30'a dek süren seanslarla 117 kez poz verdi. Başkalarına Cézanne'ın gerginliğinden, konsantrasyonundan ve tam bir sessizliğe ihtiyaç duymasından bahsetmeyi seviyordu. 117. pozun ardından Cézanne, Vollard'ın sağ eline boyamadan bırakılan iki anlamsız beyaz lekeye sahip bir tuval bırakarak çalışmayı kesti. "Gömleğin önünden hoşnutsuz olduğumdan değil," dedi.





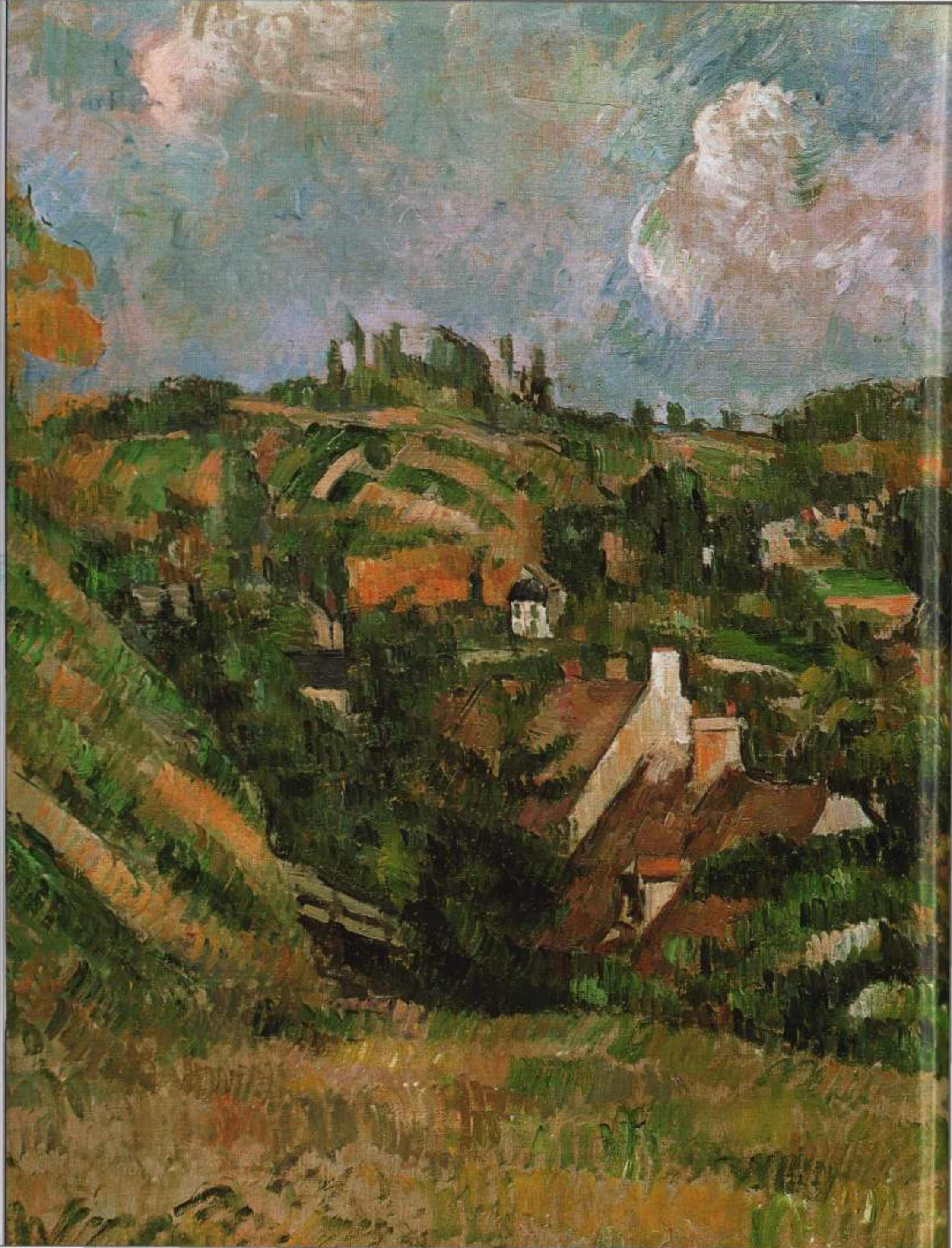
Yukarıda: Aix'te Manzara (Sainte-Victoire Dağı), *1905. Cézanne'ın Les Lauves'daki atölyesinin Aix'e tepeden bakan geniş bir penceresi vardı. Sainte-Victoire Dağı'nı net bir şekilde görebiliyordu.*



Galeri

Cézanne, ressam olmak istediğine karar verdiği 1850'lerden itibaren azmini hiç kaybetmedi. Ne kadar zorluk yaşarsa yaşasın, ısrarla alay edildiği ve eleştirildiği zamanlarda bile, amacına ulaşmak, "küçük his"lerini yakalamanın bir yolunu bulmak için inatla çalıştı. Kendinden duyduğu şüpheye, babasının ısrarlarına ve zor kişiliğine rağmen verdiği mücadeleler, onu, sanatı için tüm zorluklara göğüs geren sanatçı imgemizin vücut bulmuş hali, efsanevi bir figür yaptı. Ne var ki o duyarlı, iyi eğitimli ve düşünceli bir adamdı ve potansiyeli yalnızca birkaç kişi tarafından fark edildi. İlk dönemki karanlık tuvallerinden izlenimciliğe yeni boyutlar kazandıran parlak resimlerine ve nihayet gelecek yüzyılın sanatını etkilemiş çığır açıcı son eserlerine uzanan kariyeri boyunca üslubu oldukça keskin biçimde değişti.

Solda: Şeftali Tabağı, *1879, tuval üzerine yağlı boya, Guggenheim Museum, New York, ABD, 59,7 x 73,3 cm.*



Bir Yön Arayışı



Sanat alanında büyük ölçüde eğitimsiz olan Cézanne, kendi kurallarını oluşturdu. Resme ilk başladığında belediye sanat okulunda bazı yerleşik teknikleri öğrendi. Ancak bundan önce herhangi bir özel resim hüneri göstermemiş, hayal gücü yazarlar tarafından ateşlenmişti. Gururlu ve içe dönük genç bir adam olarak, 1859'da ressamlığı meslek edinmeye karar verdi ve o andan itibaren amaçlarını gerçekleştirmek için durmaksızın çalıştı. Ağır fırça izleriyle koyu tonlarda resmettiği, çoğunlukla şiddet dolu, duyusal ve marazi temalara sahip ilk eserleri arkadaşlarından, komşularından ve eleştirmenlerden sivri ve alaycı yorumlar aldı.

Yukarıda: Jourdan'ın Kulübesi, *1906, tuval üzerine yağlıboya, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, İtalya, 65 x 82 cm.*
Solda: Auvers-sur-Oise, Val Harme'dan Görünüm, *1879-82, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 73 x 92 cm.*



***Şairin Rüyası ya da İlham Perisinin Öpücüğü*, 1859-60, tuval üzerine yağlıboya, Musée Granet, Aix-en-Provence, Fransa, 82 x 66 cm**

Cézanne'ın ilk eserleri Rönesans ustalarından etkilenmiştir. Sanatçı olma hayalini sembolize eden mitolojik bir hikâyeyi yorumlama girişiminde, yumuşak boya geçişleri kullanarak kumaşın etkisini ortaya çıkarmıştır. Klasik yaklaşımı, Aix'teki Belediye Desen Okulu'nda öğrendiği metotlardan geliştirilmiştir.

***İki Kadın ve Bir Çocukla İç Mekân*, 1860-2, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 91 x 72 cm**

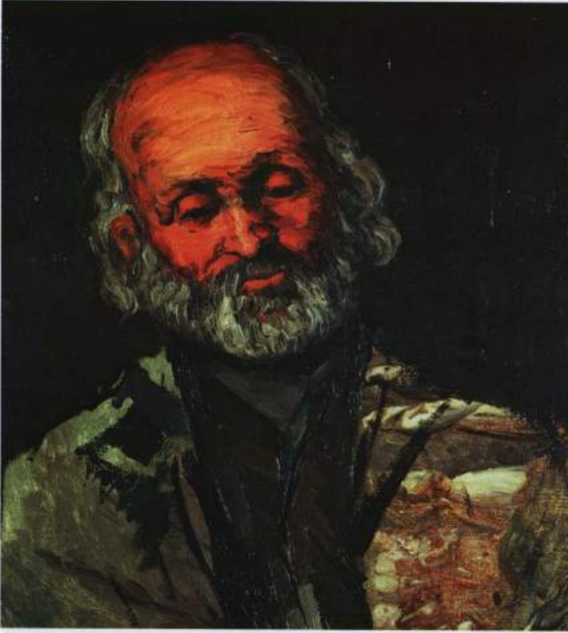
Bu, Cézanne'ın Aix'teki çalışmalarından yeni öğrendiği hünerleri sergileyen diğer bir eseridir. Konunun, kız kardeşinin abone olduğu kadın dergilerinden alındığına inanılır. *Şairin Rüyası*'ndaki yumuşak geçişlerin aksine bu tablo, bütünüyle yeni bir üslup yaratmak için siyah arka plan ile cesur renkler arasındaki sert kontrastları kullanarak, yuvarlak fırçalarla resmedilmiştir.





***İlkbahar ve Sonbahar*, 1859-62, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Petit Palais, Paris, Fransa, 315 x 98 cm**

Aile Jas de Bouffan'a taşındığı zaman, Louis-Auguste, Cézanne'a salonun dekorasyonunu yapması için izin verdi. Klasik bir üslupla, doğal çizim becerilerini sergileyerek ve renk geçişlerinin hakkını vererek, mevsimleri betimleyen dört zarif panel resmetti. Bu uzun resimler, 1899'da Vollard tarafından satın alındı.



Yaşlı Bir Adamın Başı, **yaklaşık 1866, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 51 x 48 cm**

Cézanne adamın yumuşak ifadesini yakalamak için güçlü tonal kontrastlar ve zengin dokular yaratarak, spatulayla ve bazen bir fırçayla ağır ve koyu renk bir boya uygulamıştır. Sonraki ilgi alanlarına bir ipucu sunan modelleme, adamın kubbemsi kafatasının yoğun bir ifadesini sergiler. Giysiler kaba ve kuvvetli bir biçimde resmedilmiş, ama tamamlanmamıştır; bu da, eserin daha eski bir resmin üzerine yapıldığını gösterir.



Dominique Aubert, Bir Keşiş Olarak Sanatçının Dayısı, **1866, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 65 x 55 cm**

Cézanne'ın dayısı Dominique Aubert'in bu resmi, Cézanne'ın 1866 sonbaharında onu resmettiği en az dokuz portreden biridir. 49 yaşındaki icra memuru, pek çok kez poz vererek yeğenini memnun etmekle kalmamış, ayrıca bir Dominiken keşişi kılığına girdiği bu tabloda olduğu gibi, farklı kıyafetlerde poz vermeye de razı gelmiştir. Boya o kadar yoğun uygulanmıştır ki, neredeyse kurur kurumaz çatlaklar belirmiştir.



***Ressamın Babası, Louis-Auguste Cézanne,* yaklaşık 1860, siyah beyaz fotoğraf.**

Bu fotoğraf çekildiğinde Louis-Auguste 60'larının başında, oğlu 20'sindeydi. O sırada Cézanne babasıyla kariyeri konusunda anlaşmazlık içindeydi. Louis-Auguste oğlunun hukuk eğitimine devam etmesini istiyordu; ancak Paul, kendisine uygun olanın Paris'te sanat eğitimi alması olduğuna babasını ikna etmesi için annesine yalvardı. Ertesi yıl babası kaçınılmaz kadere razı geldi ve Paul Cézanne Paris'e gitti.



***La Toilette (Hazırlık),* yaklaşık 1864-8, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 22 x 33 cm**

1860'ların ortalarında Cézanne, Flaubert'in yazılarından ve Delacroix'nın resimlerinden büyük ilham almış ve onların bazı fikirlerini benimseyerek, geleneksel ile çağdaş fikirleri tek bir kompozisyon içinde bir araya getirmişti. Sonuç, kendisinin de sonraları kuvvetli karakterleri nedeniyle "gözü pek" (*couillard*) olarak tanımlayacağı, ürkütücü imgelerdi. Sert fırça darbelerinin kullanıldığı bu resimdeki bir diğer aşikâr ilham kaynağı da, eski Yunan ve Roma duvar resimleridir.



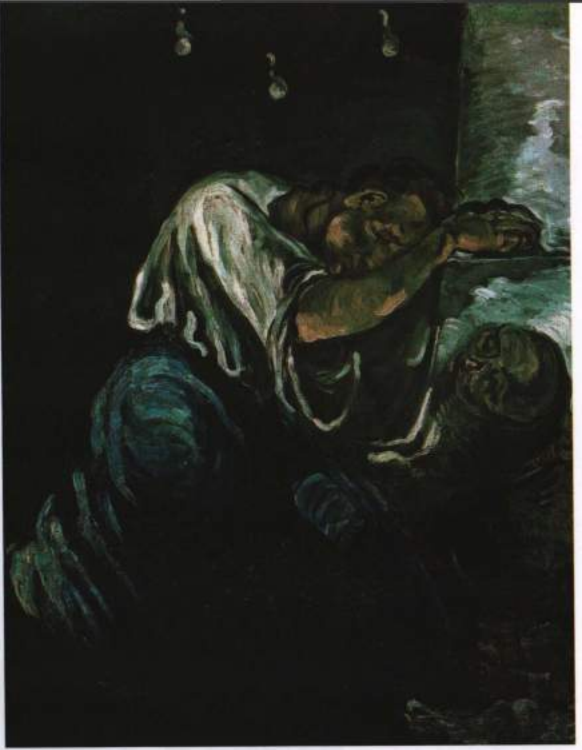
***Şölen*, yaklaşık 1867-72, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 130 x 81 cm**

Cézanne 20'li yaşlarında "Saçım, yeteneğimden daha uzun," diye yakınıyordu. Kendini geliştirme kararlılığı, her gününü sanatı üzerine çalışarak geçirmesi anlamına geliyordu. 1870'lerde, kompozisyon becerileri ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu büyük eser, diyagonallerin hâkimiyeti ve üst üste çakışan ve neredeyse şiddetli bir biçimde birbiriyle ilişkilenen figürleriyle, hareketi bir anda izleyicinin bakışına saplar. Renkler hem canlı hem belirsizdir.



***Araftaki İsa*, 1867, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 170 x 97 cm**

Bu, daha büyük bir tuvalin sol kısmıdır. Her ne kadar iki resmin üslup ve oranları tamamen farklı da olsa, eser Mecdelli Meryem (yan sayfada görülebilir) ile bağlantılıdır. Bu resim, Rönesans sanatçısı Sebastiano del Piombo'nun (yaklaşık 1485-1547) bir resmini temel almıştır. İsa, ölümünden sonra ve yeniden dirilişinden önce arafa inmektedir. Yumuşak renkler ve geniş fırça darbeleri eşliğinde koyu renk boyayla resmedilmiştir.



***Mecdelli Meryem*, yaklaşık 1867, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 165 x 123 cm**

Çok daha büyük bir eserin parçası olan ve muhtemelen Jas de Bouffan için düşünülen bu eser, Cézanne'ın hem dinsel inançlarını hem de Provence geleneklerini ortaya koyar. Bir ortaçağ efsanesine göre, Mecdelli Meryem son günlerini Sainte-Victoire Dağı yakınlarında geçirmiştir. Üslup Cézanne'ın eserlerini muhtemelen Louvre'da gördüğü İtalyan barok ressam Domenico Fetti'den (yaklaşık 1589 – 1623) esinler taşır.



***Fortuné Marion'un Portresi*, 1867-8, tuval üzerine yağlıboya, Kunstmuseum, Basel, İsviçre, 60 x 50 cm**

Cézanne'ın eski bir okul arkadaşı olan Antoine Fortuné Marion, boş vaktinde resim yapan, resim kariyerinin başından beri Cézanne'a hayran bir doğalcıydı. Bu portre, spatula kullanılarak kalınca uygulanan bir boyayla, hızlıca ve pürüzsüzce resmedilmiştir. Yaratıcı özgünlüğünü, şiddetini ve dolaysızlığını korurken, güçlü kompozisyonları ve tonal kontrastlarıyla İspanyol ustalardan esinler taşır.



***Yeşil Çömlekli ve Kalay Sürahili Ölüdoğa*, yaklaşık 1867-9, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 65 x 81 cm**

Yaşamı boyunca ölüdoğalara ilgi duyan Cézanne'ın bu türdeki ilk resimleri ustacadır; onun renk anlayışını ve bir istikrar ve sükûnet duygusu yaratma becerisini gösterir. Bu örnekte olduğu gibi ilk ölüdoğalarında yoğun boya, güçlü renkler ve çok fazla siyah kullanmış, eski ustaların metotlarından ilham almıştır.

***Piyano Başındaki Genç Kız, Tannhäuser Uvertürü*, yaklaşık 1868-70, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 57 x 92 cm**

Wagner'in Tannhäuser uvertüründen etkilenen Cézanne, en küçük kız kardeşi Rose'u piyanonun başında ve annesini arka planda dikiş dikerken resmetmiştir. 1881'de Maxime Conil ile evlenmesi üzerine bu resmi Rose'a vermiştir. Yıllar sonra, Conil bunu Vollard'a satacaktır. Tannhäuser, bir Alman aşk hikâyesidir. Fortuné Marion eser hakkında şunu yazmıştır: "Bu eser, en az Wagner'in müziği kadar, geleceğe aittir."





***Cinayet*, yaklaşık 1867, tuval üzerine yağlıboya, Walker Art Gallery, Liverpool, İngiltere, 65 x 81 cm**

Bu, Cézanne'ın ilk yıllarda Géricault ve Velázquez gibi geçmişin büyük sanatçılarına duyduğu hayranlığı gösterir. Vahşi sahnede, işbirlikçisi kurbanı zapt ederken katil son darbeyi indirmek için elini yukarı kaldırmaktadır. Üç figürün de kimliği belirsizdir ve suç hakkında bir açıklama yoktur. Tehditkâr gökyüzü ve ıssız çevre, uğursuz atmosferle bütünleşmiştir.



***Achille Emperaire'ın Portresi*, 1867-8, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 200 x 120 cm**

Cézanne'ın Aix'ten arkadaşı ve meslektaşının doğal boyutlardaki bu portresi, onun biçimsel bozukluklarını abartılı hale getirmiştir. 1870'te Salon tarafından reddedilen bu eseri Cézanne ilerleyen yıllarda imha etmek istemiştir. Bunu resimlerken özellikle vurguladığı şey, onun devasa boyutu, görkemli sandalye ve üstündeki yazıydı; tümü de Ingres'in *İmparatorluk Tahtı'nda Oturan I. Napoléon* resmini anımsatır.

Alexis, Zola'ya Okuyor, **yaklaşık 1867-9, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 52 x 56 cm**

Paul Alexis, Cézanne ve Zola'nın Aix'ten çocukluk arkadaşıdır. Sonrasında romancı, oyun yazarı ve gazeteci olmuş, 1882'de Zola'nın biyografisini yazmıştır. Bu tablo, Cézanne'ın bu sahneyi resimlediği ilk versiyondur, ikincisi alttakidir. Bir perdeyle resmi çerçevelendirme ve bir pencereden giren ışıkla karanlık iç mekânı aydınlatma dahil, 17. yüzyıl Hollanda resim tekniklerinden bazılarını kullanmıştır.





Okuyan Paul Alexis ve Zola, **1869-70, tuval üzerine yağlıboya, Museu de Arte, São Paulo, Brezilya, 130 x 160 cm**

Yukarıdaki resmin ikinci versiyonudur. Alexis, kısa süreliğine Zola'nın sekreteriydi. Tuvalin geri kalan kısmı tamamlanmışken, Zola figürü, giysisinin kıvrımlarına işaret eden siyah boyayla çizilmiş birkaç çizgisiyle, tuvalin çıplak kalan yaması olarak bırakılmıştır. Görünüşe göre; en yakın arkadaşının herhangi bir tasvirini tamamlamak ona zor gelmiştir.



Çömlek, Şişe, Fincan ve Meyve ile Ölüdoğa, yaklaşık 1869-71, tuval üzerine yağlıboya, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya, 64 x 80 cm

Cézanne kariyeri boyunca ölüdoğaya ilgi duymuştur. İlk eserlerinden daha sonraki resimlerine kadar, hepsi dikkat çekici ölçüde iyi kompozisyonlardır; dinamiklerdir fakat aynı zamanda muazzam bir kararlılık, yoğun tonlar, renk ve kontrast zenginliği içerirler. Buna benzer ölüdoğalar hayatının değişmezi olarak kalır ve onun başlangıçtan itibaren kişisel üslubunun gelişimini anlamak için birbirleriyle karşılaştırılabilirler.



Siyah Saat, 1869-70, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, Fransa, 55 x 74 cm

İbresiz resmedilmiş siyah saat Zola'ya aittir. Masa örtüsü derin kıvrımlarla sarkar, üzerindeki objeler 17. yüzyıl Hollanda ölüdoğalarını hatırlatır. Zengin bir üslupla biçimlendirilen konturlar ve net bir şekilde ifade edilen dokular; deniz kabuğu ve vazonun rokoko tarzı süslemesi, limonun yarı saklı kavisi, fincan ve saatin düz hatlarıyla vurgulanmış mimari bir denge ve uyum kavrayışını gösterir.



***Sainte-Victoire Dağı ile Demiryolu Geçidi*, 1870, tuval üzerine yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih, Almanya, 80 x 129 cm**

Cézanne için doğanın yakından gözlenmesi, büyük ölçüde Café Guerbois'da katıldığı sohbetler nedeniyle, 1870'lerin başlarından itibaren daha önem kazanmaya başlamıştı. Kısa süre zarfında, duygusal sahneleri bir kenara bıraktı ve doğadan resmetmeye odaklandı. Bu nesnel eser, demiryolu geçidine odaklanır ve Sainte-Victoire Dağı'na yer verdiği ilk resmidir.

***Eriyen Kar, L'Estaque*, 1870, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 73 x 95 cm**

Cézanne'ın nadir kar resimlerinden biri olan bu tabloda, manzara bir değişim halinde çalışılmıştır. Konu ve uzun fırça darbeleri, ilk figür resimlerinin sarsıcı, duygusal tarzını hatırlatır. Oldukça yoğun, akıcı boyası ve koyu sarı, siyah, Prusya mavisi, parlak kırmızı ve beyaz içeren güçlü renkleriyle dikkat çekicidir ve Café Guerbois'daki arkadaşlarının üretimlerinden oldukça farklıdır.





Flüt Çalan Satir, **Coysevox'tan esinle, 1870, kâğıt üzerine karakalem, Philadelphia Museum of Art, ABD, 18 x 21 cm**

Charles-Antoine Coysevox'un (1640-1720) bir heykelinin bu çizimi, gereksiz hiçbir çizgi, detay veya tona yer vermemesiyle, Cézanne'ın grafiti kalemini kullanırkenki rahatlığını gösterir. Canlı modellerdense heykellerden çalışmayı tercih etmiş ve daha sonraki yıllarda, büyük boyutlarda resmettiği yıkananlar resimlerindeki figürlerin çoğunu, kariyeri boyunca müzelerde üzerine çalıştığı heykellerden aldığını dile getirmiştir.



Madame du Barry, **Pajou'dan esinle, yaklaşık 1870-90, kâğıt üzerine karakalem, Philadelphia Museum of Art, ABD, 18 x 12 cm**

Cézanne'ın tüm eserleri gibi bu da tarihsizdir; Louvre'a giderken yanında götürdüğü bir çizim defterinden alınmıştır. Genç ve neşeli güzel Madam Jeanne du Barry, XV. Louis'nin son metresiydi. Onun ölümünden yaklaşık 20 yıl sonra giyotinle idam edildi. Cézanne bunu, Louvre'daki Augustin Pajou (1730-1809) imzalı mermer büstü model alarak çizdi.



***Kır*, yaklaşık 1872, panele marufle karton üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 37 x 41 cm**

Cézanne, Pissarro'yla Pontoise'ta geçirdiği zamandan olağanüstü yararlanmıştır. Eylül 1872'de Pissarro, Guillemet'ye şöyle yazar: "Arkadaşımız Cézanne beklentilerimizi yükseltti, evimde dikkate değer canlılıkta ve güçte bir resim var. Eğer ki, umduğum gibi, ileride yaşayacağı Auvers'de bir süre kalırsa, onu yargılamakta aceleci davranmış pek çok sanatçıya parmak ısırtacak."



***Quai de Bercy - La Halle aux Vins*, 1872, tuval üzerine yağlıboya, Portland Art Museum, ABD, 73 x 92 cm**

Cézanne bir süreliğine Paris'in sol yakasında bir apartmanın ikinci katında yaşadı. Penceresinden, bu işlek şarap deposunu görebiliyordu. Achille Emperaire, buradan gelen gürültüyü "ölüyü uyandıracak denli bir curcuna" olarak betimlemiştir. Fakat Cézanne'ın büyük oranda monokrom bu resminde mekân tenha görünür.



***Melun Yakınında Bataklık Manzarası*, yaklaşık 1872, kâğıt üzerine suluboya, özel koleksiyon, 31 x 48 cm**

Yağlıboyalarıyla karşılaştırıldığında, Cézanne'ın suluboyaları yumuşak ve uçucudur. Çoğu, yağlıboya resimlerine hazırlık için yapılmıştır; ama birçoğu tamamlanmış birer yağlıboya resme dönüştürülmemiştir. Eğer bundan tamamlanmış bir resim ortaya çıkardıysa, pek çok eserine yaptığı gibi onu da imha etmiş olmalıdır.



***Yol*, yaklaşık 1871, tuval üzerine yağlıboya, Kunstmuseum, Basel, İsviçre, 60 x 72 cm**

Cézanne'ın manzara resmi 1870'lerde gelişme gösterir. Corot ya da Granet'yi anımsatan renkler ve kompozisyonlarla, Courbet'nin tarzında palet bıçağı ve yoğun boya kullanmaya devam etmiştir. İlk kır resimlerinde atmosferi ortaya çıkarmaz; onları resmederkenki nesnelliğiyle, daha önceki duygusal eserlerinden uzaklaşır.



***Yıldızçiçeği*, yaklaşık 1873, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 73 x 54 cm**

Cézanne üçüncü izlenimci sergide üç ölüdoğa ve üç çiçek resmi sergilemiştir. Bu, Auvers'de Doktor Gachet ile otururken, Madam Gachet'nin Delft vazosunu kullanarak resmettiği çiçek resimlerinden biridir. Pissarro onu, kendini disipline sokmanın bir yolu olarak evdeki çiçekleri resmetmeye teşvik etmiştir. Öncekilerden daha küçük fırça izleri ve daha parlak bir palet kullanmıştır.



***Armutlu ve Yeşil Elmalı Ölüdoğa*, yaklaşık 1873-7, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 22 x 32 cm**

1870'lerin başlarından ortalarına –ve sonrasına– kadar Cézanne, daha önce kullanmadığı çeşitlilikte ve yoğunlukta renkler kullanarak tekrar tekrar meyveler resmetmişti. Bu eser, Pissarro'yla çalışmaya başladıktan sonra üslubunda meydana gelen değişimlerin bazılarını gösterir. Boya sürüşü daha yumuşaktır ve artık gölgelerde de siyahın baskınlığından ziyade, farklı karışım ve vurgularda renkler görülür.



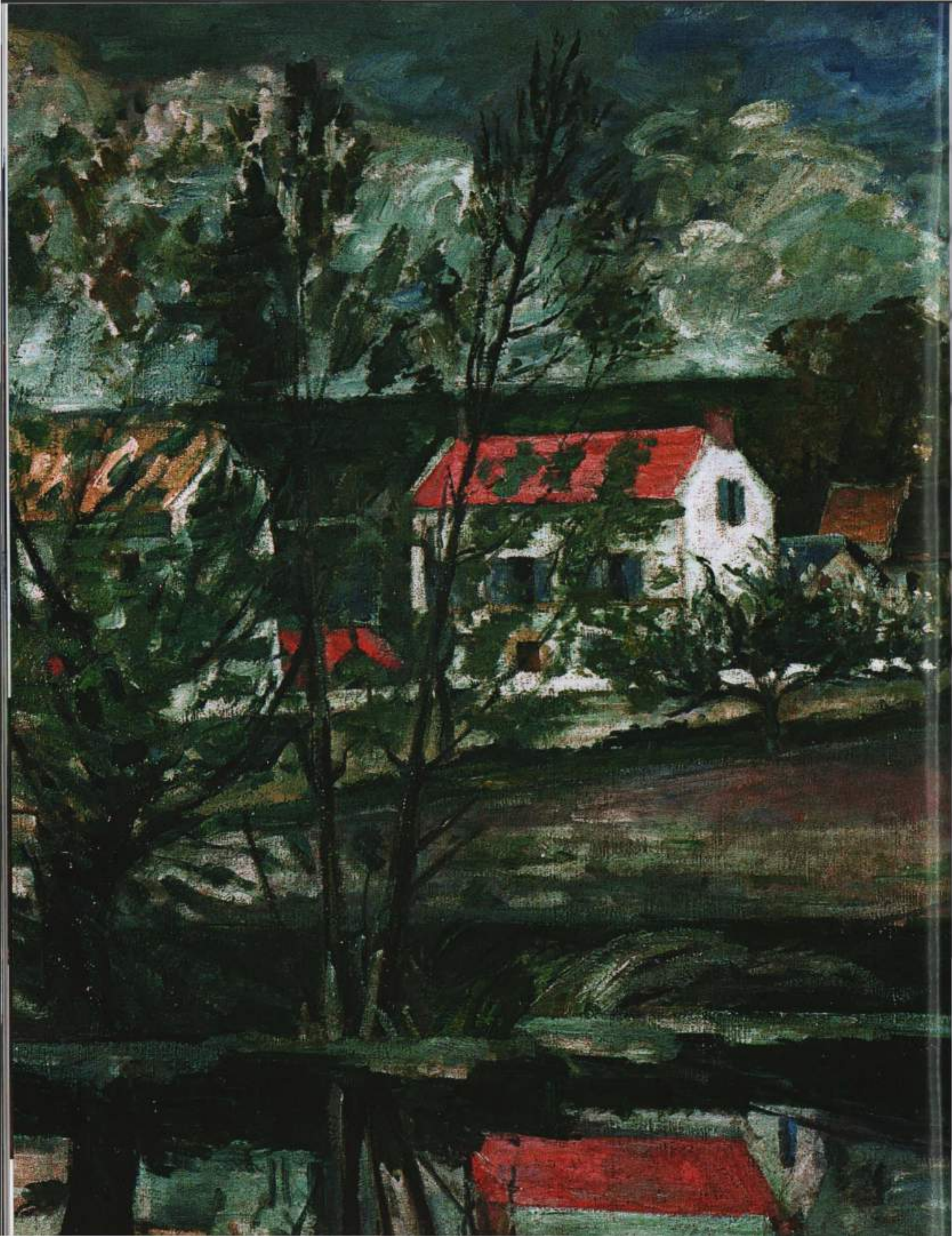
***Yeşil Elmalar*, yaklaşık 1873, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 26 x 32 cm**

Cézanne şu sözüyle ünlüdür: "Paris'i bir elmayla hayrete düşürmek istiyorum!" Kastettiği şey, kutsal kitaptan ya da mitolojiden hikâyelerle ya da çıplak figürlerle geleneksel sanat üretmekten ziyade yeni, devrimci bir sanat formu yaratmaktır. Seçtiği konulardan biri ölüdoğalar, özellikle de meyvelerdir. Meyveler basit nesneler olsa da, onun meyve resimleri gittikçe daha da gelişerek karmaşıklaşır.

***Déjeuner sur l'Herbe*, yaklaşık 1873-7, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 21 x 27 cm**

Cézanne, Manet'nin bu isimdeki resimlerini öyle sevmiştir ki; kendi yorumuyla tekrar resmetmiştir. Bu aykırı ve çarpıcı kompozisyon Manet'nin eserinden ve kendisine ait daha önceki versiyondan son derece farklıdır. Burada daha parlak izlenimci paletini ve açılı fırça izlerini kullanmıştır. Tuvaldeki hareketli fırça izleri nedeniyle figürler arasındaki ilişkileri tespit etmek zordur.





İzlenimcilik



Pontoise'ta Pissarro ile birlikte kaldığı dönemden itibaren Cézanne, nicedir kaygıyla peşine düştüğü şeyi nihayet bulduğu için soğukkanlı bir memnuniyet içinde görünüyordu. Yaklaşımı ve metotları o dönemden itibaren değişse ve izlenimciliğin bire bir takipçisi olmasa da, onun çeşitli unsurlarını kendi hedefleri için kullanmıştı. Pontoise ve Oise kırsalı, Paris'teki Café Guerbois'da diğer sanatçılarla yaptığı tartışmalar, L'Estaque ve Aix'te manzara ve ışık, belki de hepsinden önemlisi, Pissarro ile çalışması onun gelişimine katkıda bulunmuştu. Yaklaşık on yıldır daha ışıklı, daha parlak bir palet ve ince, küçük fırça darbeleri kullanarak tuvallerine yerleştirdiği renklerle, "izlenimci dönemi" olarak tanımlanan eserler yaratıyordu.

Yukarıda: Elmalar ve Çörekler, *1877-9, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm.*
Solda: Oise Vadisi'nde Manzara, *1874-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 74 x 93 cm.*



Auvers'deki Viraj, **yaklaşık 1873, tuval üzerine yağlıboya, Tokyo Fuji Sanat Müzesi, Japonya, 60 x 49 cm**

Pissarro'dan kompozisyon konusunda fikirler alan Cézanne, izleyicinin bakışlarını ağaçlar sayesinde ve dip dibe evler doğrultusunda, yoldaki viraja yönlendirir. Bu ilginç perspektif ve gözü yönlendiren hile, bu dönem boyunca Cézanne'ı büyüleyen bir kompozisyon haline gelmiştir. Nazikçe kıvrılan ağaç dalları ve tüm tuval üzerindeki küçük boya vuruşlarında Pissarro'nun üslubu bariz bir şekilde kendini gösterir.



Quai de Bercy, **yaklaşık 1877, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthalle, Hamburg, Almanya, 59 x 72 cm**

İzlenimci üslubu açıkça benimsemiş olmasına rağmen, Cézanne bu tür eserlerin çoğundaki inceliğe ve hafifliğe karşıydı. Nasıl hissettiğini göstermek için, arkadaşı Guillaumin'in resimlerinden birini, 1873-5 tarihli *Bercy'den Seine*'i kopyalamıştı. Daha aykırı bir kompozisyon yaratmak için daha güçlü renkler ve ton kontrastları kullanmış, figürleri ve objeleri büyütmüş, bulutları sıklaştırmıştı.

İnziva Yolundaki Ev ve Ağaç, **1873, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm**

Cézanne 1870'ler boyunca büyük bir azimle çalıştı. Pissarro'nun onun için söylediği "mütevazı ve devasa" sözünden etkilenmişti. Pontoise'taki ev ve ağacın görünümünü betimlemek için, daha açık tonlardaki bir paletle minik renk eklemeleri yaptı. Boyasının ilk katmanları; artık doygun yeşilleri, mavi-mor, sarı ve turuncu renklerini içeren küçük lekelerle gerçekleştirilmiştir.





Camille Pissarro'nun Portresi, **yaklaşık 1873, kâğıt üzerine karakalem, özel koleksiyon, 10 x 8 cm**

Cézanne'ın sosyalleşme sorunlarının pek çoğu utangaçlığından kaynaklanıyordu. Bu nedenle, Pissarro'yla samimi olduğunda, ondan nasıl poz vermesini istediğini ifade etmekte zorlanmıştı ve onu ya arkadan ya da burada olduğu gibi yandan çizmişti. Bu, hiçbir zaman tamamlanmış bir portreye dönüşmeyecekti; fakat Cézanne'ın bu duyarlı ve kendisinden daha yaşlı sanatçıya beslediği sevgiyi gösteriyordu.



***Yıldızçiçeği Buketi*, yaklaşık 1873, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 54 x 64 cm**

Cézanne Doktor Gachet'nin evinde kalırken birkaç ölüdoğa resmetmiştir. Bu ölüdoğa, Guillaumin'in aynı zamanlarda Gachet'nin evinde yaptığı bir resimdekiyle aynı masa örtüsünü ve benzer öğeleri barındırır. Yoğun, pürüzsüz boyası ile koyu ve açık tonların dikkatli kullanımıyla bu resim, 17. yüzyıl Hollanda ölüdoğaları ile izlenimciliğin kimi boyutlarını bir araya getirir.



***Küçük Delft Vazosu ile Buket*, 1873, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 41 x 27 cm**

Vasiliy Kandinsky (1866-1944), 1912'de *Sanatta Tinsellik Üzerine*'yi yazar. Burada Cézanne için "Bir çay fincanını, ruhu olan bir varlığa dönüştürdü daha doğru bir tabirle, yaşamı bu fincanın içinde algıladı. Ölüdoğayı, dışsal olarak ölü ama içsel olarak yaşayan nesne düzeyine yükseltti. Her şeydeki iç dünyayı keşfetme yeteneğine sahipti," der.



***Dr. Gachet'nin Auvers'deki Evi*, 1873, tuval üzerine yağlıboya, Kunstmuseum, Basel, İsviçre, 56 x 47 cm**

Cézanne, Auvers'de mutluydu ve Gachet'nin evini birkaç kez resmetmişti. Bu eserde ev, yakındaki bir tepeden görülür. Doktor Gachet'nin evi, sahnenin merkezindeki ağacın gerisinde kalır. Ön plana geniş bir yeşil alan hâkimdir ve resim kahverengiler, yeşiller ve beyazın tonlarıyla yapılmıştır.



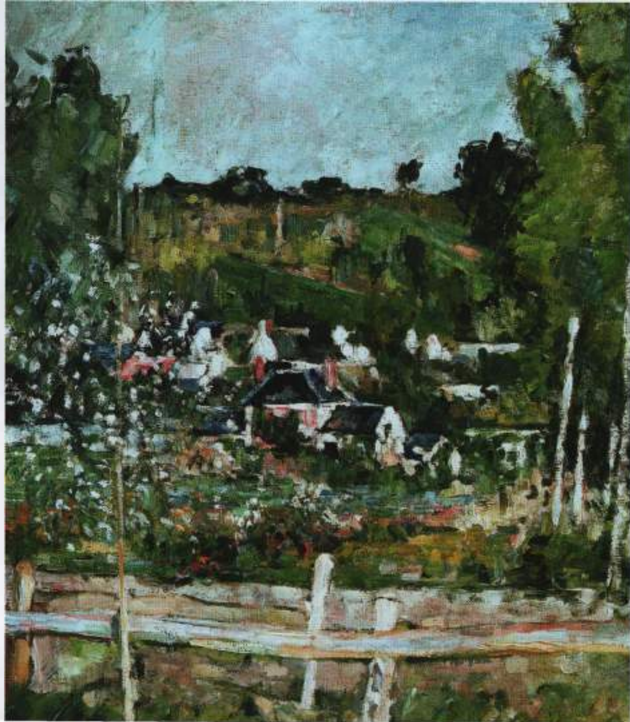
***Auvers Manzarası*, 1873-4, tuval üzerine yağlıboya, Art Institute of Chicago, ABD, 65 x 81 cm**

Muhtemelen 1873'te resmedilen bu eser, Pissarro'nun manzaralarını anımsatır. Cézanne bu manzarayı Auvers etrafındaki tepelerden birinde yakalamış, böylece çatılara yukarıdan bakabilmiştir. Burada izlenimciliğin etkisindedir; ancak binaların ve bitki örtüsünün iç içe geçişi, gelecekteki yapı arayışının ipuçlarını da gösterir. Aynı zamanda, atmosferik perspektif içeren birkaç eserinden biridir.



***Rémy Sokağındaki Yol,* yaklaşık 1873, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 38 x 46 cm**

Cézanne'ın sanatı önce Pontoise'ta ve ardından Auvers'de izlenimciliğin etkisine girmiştir. Ancak izlenimcilerin aksine, formları titrek bir ışık ve atmosfer içinde dağıtıp çözmeye kalkışmamıştır. Bunun yerine, oldukça grenli fırça darbelerini yan yana getirerek, manzara içindeki tüm öğelere masif bir yapı kazandırmıştır. Buradaki güçlü kompozisyonu, binaların geometrik formlarına odaklanır.



***Auvers'den Bir Manzara,* yaklaşık 1873-4, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 38 cm**

"Mükemmeliyet için uğraşıyorum," diyen Cézanne pembe, yeşil, mavi, beyaz ve sarıların olduğu, yumuşak ama parlak bir palet kullanmıştır. Rengin yansımalar içinde barındığını ve göz ile nesne arasında yaratıldığını öğrenmişti. Dolayısıyla, fırça izlerini ve boyasının kıvamını bir kez daha yenileyerek, manzara boyunca güneş ışığı oyunlarını yorumlamak ve inşa etmek için lekeler, küçük damlalar ve yamalar uygulamıştır.



***Çalışmalar; Yüzler ve Figürler,* 1873, kâğıt üzerine karakalem, Szepmüveszeti Muzeum, Budapeşte, Macaristan, 22 x 29 cm**

Cézanne'ın, kariyeri boyunca sayfalarını çevresindeki her şeyin adeta takıntıya varan incelemeleriyle doldurduğu 18'den fazla çizim defteri vardır. Her çizim bitmiş bir resme dönüşmemiştir. Bunların sadece birer çalışma olduğunu ve tamamlanmış bir kompozisyon anlamına gelmediğini gösterircesine, tek bir sayfa bambaşka unsurlarla doludur. Tematik tutarlılıkları yoktur, ancak resmedilen yüzlerden en az biri Hortense'e ait gibi görünür.



***İtalyan İşi Toprak Kavanozla Ölüdoğa,* 1872-3, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 40 x 55 cm**

İzlenimciliğin parlak renklerini koruyan, fakat bölgesel renklerin yoğunluğu lehine atmosferik tonların terk edilmeye başlandığı bu eseri Cézanne, Doktor Gachet'de kaldığı sırada ve yeni bir ifade tarzı ararken resmetmiştir.

***Jas de Bouffan'daki Göl*, 1873-6, tuval üzerine yağlıboya, Sheffield Galleries and Museums Trust, İngiltere, 46 x 56 cm**

Pontoise ve Auvers'de resim yaparak geçirdiği iki yıl Cézanne'ın sanatsal gelişiminde çok önemliydi. Pissarro'nun yolunu takip ederek paletini aydınlattı ve daha küçük fırçalar veya bu eserde olduğu gibi uzun, dar, esnek palet bıçağı kullandı. Bu ona, kendi tercihleri doğrultusunda, büyük veya küçük renk öbekleri resmetme ve ince veya kaba bir son yaratma olanağı verdi. Burada yansıtmalar, gölgeler ve vurgular, güçlü bir kompozisyon içinde ustalıkla tasvir edilmiştir.





***Süt Kâsesi ve Sürahi*, 1873-7, tuval üzerine yağlıboya, Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya, 21 x 19 cm**

Daima hayran olduğu İspanyol resimlerini hatırlatan güçlü bir etki için, hassas renk tonları ile daha güçlü tonlar birlikte kullanılmıştır. Cézanne bunu, ölüdoğaların çoğu gibi, bir ön çizim olmadan, doğrudan tuvale resmetmiştir. Alacalı fırça darbeleri, sonraki yirmi yıl boyunca yaratmaya başlayacağı parçalanmış formların habercisidir.

***Üzüm ve Şeftali ile Tabak*, yaklaşık 1874-8, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 17 x 30 cm**

1870'lerin sonuna doğru, Cézanne Zola'ya "Biraz geç de olsa, doğayı görmeye başladım," diye yazar. Bu sade çalışma; yeni aydınlık paletiyle ve meyvelerin, porselen tabağın ve ahşap masanın sadece yüzeysel dokularını değil, her nesnenin masifliğini ve ağırlığını betimleyen kırık fırça darbeleriyle de canlılık kazanmıştır.





Kollarını Uzatmış Yıkanan, **yaklaşık 1874-7, kâğıt üzerine karakalem, özel koleksiyon, 17 x 11 cm**

Cézanne'ın en tartışmalı, bir yandan da en az aydınlatılmış eserleri, bu çalışmadan türeyen resimleridir. 1870'lerin sonunda ve 1880'lerin başında bunlardan iki tane üretmiştir ve sonraki yağlı boya çizimleri de bu çizimle ilişkilidir. Tema, yaklaşık on yıl boyunca ilgisini çekmiş, ancak imgenin gizemi çözülememiştir. Resimdeki genç adam dikkatle çizilmiştir, fakat bir yıkanandan ziyade bir heykele ya da uyurgezere benzer.



***Çalışan Ressam*, 1874-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 24 x 34 cm**

Cézanne bu tabloyu doygun, yağ gibi sürülmüş boyayla, eserinin ilk izlenimci sergide yer aldığı yıl yapmıştır. Parlak palet ve hızlı fırça sürüşü, izlenimcilerin eserleriyle doğrudan bağlantılıdır. Sanki sadece bir taslak olarak kalması amaçlanmış; bir sona ulaşmasına, bitmiş kompozisyon olmasına niyetlenilmemiştir. Figürü, onda pek rastlanmadık bir biçimde, resmin merkezine oldukça küçük yerleştirmiştir.



***Yıkananlar*, 1873-7, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 38 x 46 cm**

Manzara içinde çıplak figürler teması, Cézanne'ı uzun zaman boyunca cezp etmişti. Bu resim de, bu temadaki ilk resimlerinden biridir. Zamanını figürler ile manzarayı dengelemeye vakfederek ve her iki boyutu da aynı derecede önemli kılarak, dönemin gözdesi olan pürüzsüz ve incelikli, gerçekçi figür resimlemeleriyle ters düşer.



***Yıkananlar*, 1874-5, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 22 x 19 cm**

Klasik dönem ve Rönesans çıplak resimlerine hayran olan Cézanne, daha modern bir dille ama benzer ölçüde anıtsal eserler üretmek istemişti. Kadınlara karşı dillere destan utangaçlığı nedeniyle Hortense haricinde kadın modeller kullanmamıştı. Bu nedenle de çıplak resimlerinin çoğunu hayal gücüyle yaratmıştı. Bu küçük tuvaller palet bıçağıyla, kendiliğindenmiş gibi görünen ama aslında dikkatle planlanmış sürüşlerle resmedilmiştir.



***Ölümsüz Kadın*, yaklaşık 1875-7, tuval üzerine yağlıboya, Getty Center, Los Angeles, ABD, 42 x 53 cm**

Yaklaşık 20 adam küçük bir tuvalde, beyaz çarşaf üzerindeki çıplak bir kadının etrafında yarım daire şeklinde toplanmıştır. Adamlar, hayatın her kesiminden gelir. Aralarında güreşçiler, bir sanatçı, başlığı ve asasıyla bir piskopos, borazancılar, bir ozan ve asker vardır. Bu eser, erkeğin arzularını harekete geçirerek dünyaya hükmeden kadın alegorisidir.



***İnziva Yeri, Pontoise*, yaklaşık 1881, tuval üzerine yağlıboya, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya, 47 x 56 cm**

Cézanne 1870'lerde ve 1880'lerde ürettiği manzaraların çoğunda ağaçlarla evleri bir araya getirmiş, böylece geometrik formlar ile organik şekiller arasında pek çok kontrast yaratabilmişti. İzlenimcilerden farklı olarak, genel tasarım uğruna gözünün gördüklerini değiştirmiş ve yeniden düzenlemiştir. Güçlü bir yapı duygusu vermek için, perspektifler değiştirilmiş ve planlar dağıtılmıştır.

***Ağaçlar*, yaklaşık 1875-6, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 56 x 74 cm**

Cézanne, sahip olduğu içgüdüsel kompozisyon kavrayışıyla, Jas de Bouffan arazisindeki pek çok ağacı resmetmiştir. Çayırın tam karşısına geçerek ilginç bir görüş noktası belirlemiş ve izleyicinin bakışını bir ok gibi doğrudan eserin merkezine yönlendiren üçgen şeklinde mavi bir gökyüzü betimlemiştir. Zengin yeşil tonları hem sıcak ışığı, hem de soğuk gölgeleri yansıtmaktadır.





***Yıkananlar Dinlenirken*, yaklaşık 1876-7, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 79 x 97cm**

Koyu renklerdeki bu büyük ve iddialı resim, 1877'deki üçüncü izlenimci sergide yer aldı. Cézanne bu tabloyu, biri karakalem ve mürekkep, diğeri yağlıboya olmak üzere daha önceki iki versiyonundan sonra resmetti. Odak noktası ortada ayakta duran adamken, diğer üç figür arka plandaki Sainte-Victoire Dağı'nın hükmettiği panoramik manzara içine yerleştirilmiştir.



***Aşk Mücadelesi*, yaklaşık 1880, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington DC, ABD, 38 x 46 cm**

Bu resimdeki zarif, paralel fırça izleri, sonrasında "kurucu (konstrüktif) fırça darbeleri" olarak tanımlanmıştır. İlk olarak, bu ve *Ölümsüz Kadın* (sayfa 131) benzeri, bir hikâye anlatan resimlerinde görülür. Aşk için savaşan çiftleri gösteren bu eser hakkında sayısız yorum yapılmıştır. Cézanne'ın kadınlara ve aşk ilişkilerine yaklaşımı hakkında pek çok şey söyler.



***Jas de Bouffan*, yaklaşık 1875-6, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm**

İzlenimcilikten öğrendikleriyle daha yapılandırılmış bir resim üslubu arzusunu birleştirmeye çalışan Cézanne, Jas de Bouffan çevresini resmetmeye devam eder. Canlı bir palet ve kısa, paralel, diyagonal fırça vuruşlarıyla (ki bu, on yıllık bir dönem boyunca giderek önem ve süreklilik kazanacaktır) bu tablo, izleyicileri sarsan bir parlaklık sergiler. Bir eleştirmen "... yeşiller insanın tüylerini ürpertiyor..." yazmıştır.



***Auvers, Civardan Görünüm,* 1875-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 60 x 50 cm**

Cézanne, içgüdüsel kompozisyon kavrayışıyla, izleyicinin bakışını uzun ağaçlardan gerideki ışıklı köye doğru çeken güçlü bir sahne yaratır. Fırça darbeleri vurguludur, kompozisyon boyunca keskin ritimler yaratır; aceleci ve kırık, fakat her daim özenli ve planlıdır –zengin paletten vurgulu tonlara ve her bir fırça izinin açısına varana değin, hiçbir şey şansa bırakılmaz.



***Oise Nehri Yakınında Kır,* 1875, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Petit Palais, Cenevre, İsviçre, 51 x 65 cm**

Cézanne 1870'lerden itibaren, kurucu fırça darbeleri olarak bilinen şeyi geliştirmeye başladı. Bunlar, *Aşk Mücadelesi*'nde (sayfa 133) olduğu gibi, bu tabloda hareketi ve kuruluşu betimleyen diyagonal, ufka paralel veya dik kısa fırça izlerinden oluşan yapılarda da görülebilir: Fırça izleri onun tuvalleri boyunca yer yer neredeyse bir örgü etkisi ile birbirine paralel uzanarak, doku ve masiflik arasında bir uyum duygusu yaratır.



***Otoportre (Güllü Arka Plan ile Sanatçının Portresi),* yaklaşık 1875, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, Paris, 66 x 55 cm**

Cézanne 1870'ler boyunca düzenli olarak kendi portresini resmetmiştir. Bunların tam bir kronolojisini çıkarmak zordur; ancak üslubu genelde iyi bir ipucudur. Bu eserde uzun, üst üste binmiş yoğun boya darbeleri, önceki iki sayfada görülen resimlerin kurucu fırça izlerine benzemez. Bu kez, geçen yılların bıraktığı izlere itibar etmeye daha niyetli gözükmektedir.

Mavi Vazodaki Çiçekler, 1873-5, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 55 x 46cm

Doktor Gachet'nin yanında kaldığı sırada resmedilmiştir. Cézanne'ın paleti, Madam Gachet'nin evindeki çiçekler gibi parlaklaşmıştır. Yansımaları ve renkli gölgeleri ortaya çıkararak, aynı zamanda doku ve biçime odaklanmıştır. Konu izlenimci olarak tanımlanabilecek olsa da Cézanne ona farklı bir ışıkla bakar. Geçici bir izlenimi yakalamayı değil, daha çok doğanın zamansızlığını vurgulamayı amaçlar.





Yıkanma Yeri, 1875-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 19 x 27 cm

Bu küçük eser, Cézanne'ın yıkanma sahnelerinin çoğuyla, özellikle Matisse'e ait *Üç Yıkanan* (sayfa 171) ile aynı üslüptadır. Matisse bu eser hakkında şunları yazmıştır: "... [o eser] 37 yıldır bende. Bu tuvali oldukça iyi tanırım; umarım tamamıyla tanımıyorumdur. Bana bir sanatçı olarak serüvenimin kritik anlarında moral destek sağlamıştır; inancımı ve azmimi ondan alageldim..."

***L'Estaque'da Deniz*, 1876, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 42 x 59 cm**

Haziran-Temmuz 1876'da Victor Chocquet için resmedilmiştir. Bu, Cézanne'ın kesin bir tarih attığı birkaç eserinden biridir. L'Estaque manzarası o kadar parlak ve cesurdur ki, Pissarro ve Guillemet'ye, formları ağartan ve düzleştiren güçlü renk kontrastlarını tasvir ederek, ondan duyduğu heyecanı yazmıştır. Görünüşte düz, renkli olan manzarayı, "bir iskambil kâğıdı"na benzetmiştir.





***Ayakta Duran Çıplak*, 1875-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 30 x 17 cm**

Cézanne'ın manzara içindeki çıplak figürlere olan hayranlığı, bazen tek bir figür resmiyle sonuçlanır. Güçlü fırça darbeleri ve canlı renkler, Pissarro ile birlikte çalışma deneyimlerinden kaynaklanır; fakat hayali figür (çıplakları nadiren günlük hayattaki gibi tasvir etmiştir) ve dikkatle gözlenmiş sahne, bütünüyle ona hastır. Buradaki erkek figür sırtını kurularken şarkı söyler halde görünmektedir.

***Devrik Meyve Sepeti,* yaklaşık 1877, tuval üzerine yağlıboya, Art Gallery and Museum, Glasgow, İskoçya, 16 x 32 cm**

Cézanne'ın bu dönemdeki ölüdoğalarının çoğu gibi, bu ters dönmüş meyve sepeti kompozisyonu ve içinden dökülenler basit ama sıradışıdır. Açıyla yerleştirilmiş ve tuvalin büyük bölümünü cesurca kaplayan meyveler, geniş bir renk ve ton yelpazesinde resmedilmiştir. Bu ölüdoğalar şaşırtıcı bir şekilde Degas'nın ilgisini çekmiş; birkaçını satın almıştır.



***Bisküvi Tabağı ve Meyvelik,* yaklaşık 1877, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, Japonya, 54 x 64 cm**

Bu eserdeki duvar kâğıdı karakteristiktir ve Cézanne'ın bu dönemdeki pek çok resminde görülür. Bunun 1877, 1878 ve 1879'da aralıklarla kaldığı Paris'teki rue l'Ouest 67 numaradaki dairenin duvar kâğıdı olduğuna inanılır. Resim ayrıca kurucu fırça darbelerini de ortaya koyar. Tuval boyunca aynı betimleyici tarzla uygulanmışlardır; keskin, yoğun ve düzenlidirler.



Çorba Kâseli Ölüdoğa, 1877, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 65 x 83 cm

Arkadaki duvarda Pissarro'nun bir manzarasının asılı olduğu bu ölüdoğa düzenlemesi, bunun Pissarro'nun Pontoise'taki evinde resimlendiğine işaret eder. Yumuşak fırça ve canlı renkler, her bir nesnenin formu üzerindeki ışık oyunlarını aktarır; bu da gölgeler ve atmosferik perspektif olmaksızın bir masiflik izlenimi meydana getirir. Cézanne aynı zamanda, nesneleri tek seferde birkaç açıdan resmetmeye başlamıştır.





Sandalye Üzerindeki Armutlar, yaklaşık 1879-80, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 20 x 37 cm

Paralel fırça darbeleri, tuval boyunca tüm yüzey deseni içinde kontrast oluşturur. Kırmızı armutta geniş uygulanmış, dik duran armutta daha tekil fırça darbeleri vardır. Sandalyedeki fırça darbeleriyse, küçük taramalar oluşturan belirgin renkleri, biçimleri ve tonlarıyla daha da kontrastlıdır.



Kaplan, Barye'den esinle, yaklaşık 1876- 7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 29 x 37 cm

Cézanne bu küçük eseri Antoine-Louis Barye'den (1796-1875) esinle resmetmiştir. Barye, hayvan heykelleriyle bilinir. Cézanne onun bir aslan taşbaskına hayran olmuştur. Bu, Cézanne için alışılmadık bir konudur ve tekrarladığı bir şey değildir. Eser, pigment yüklü fırçayla yoğun bir şekilde resmedilmiştir. İnce ve yumuşak renklerin içindeki impasto sonlandırma, dokuyu yaratır –ki bu da Cézanne için alışılmadıktır.



Otoportre, yaklaşık 1877-80, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 26 x 15 cm

Cézanne kendini, genelde duygusal ifadeden ziyade fiziksel gerçekliği betimlemeye çalışarak, pek çok kez çizmiş ve resmetmiştir. Bu eser vaktiyle Pissarro'ya aitti. Babasının Cézanne'ın metresini ve oğlunu öğrendiği dönemde resmedilmiştir; dolayısıyla, belki de doğası gereği, sonraki çoğu otoportresinden daha yaşlı görünmektedir. Onun gizli kapaklı ilişkisinin aksine, en küçük kardeşi Rose bir avukatla nişanlanmıştı.

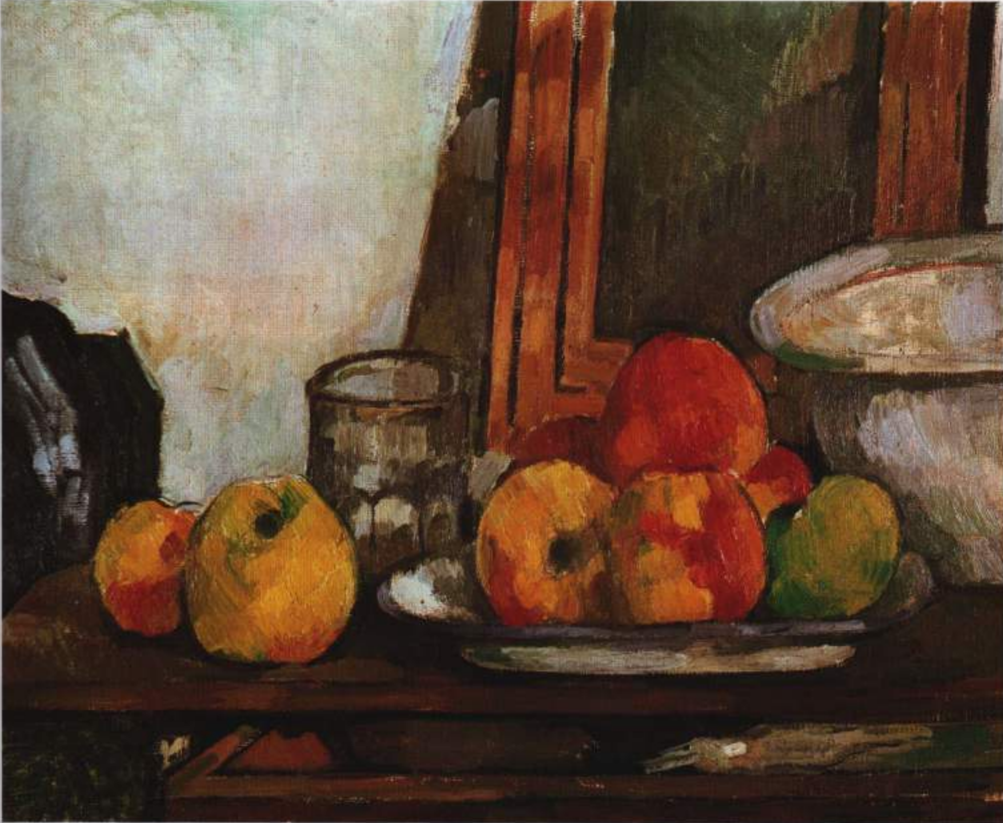


Fincan, Bardak, Meyve, 1877, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 34 x 46 cm

Cézanne'ın tüm ölüdoğalarında olduğu gibi, her nesne ile onları çevreleyen boş alanlar arasında bir ilişki vardır. Cézanne resmi, çizginin ve rengin bir sentezi olarak görür: "Renk en zengin halindeyken, form da en tamamlanmış halindedir." Bu amaçla, resme azami duyusal etki bahşedebilmek için, ışığın her şeyin üzerine düşüşünü inceler.

***Açık Çekmeceli Ölüdoğa,* 1877-9, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 33 x 47 cm**

Bu, 1877'de başarısız geçen Paris'teki üçüncü izlenimci sergiden sonra Georges Rivière'in Cézanne'ı savunurken gönderme yaptığı ölüdoğalar arasındadır: "Resimleri antik bezemenin ve *terracota* seramiklerin destansı sakinliğini ve dinginliğini ortaya koyar. [...] Ölüdoğaları çok güzeldir ve tonların uyumu itibariyle çok titizdir. Onlarda bir tür kutsal hakikat vardır."



L'Estaque'da Deniz, **1878, tuval üzerine yağlıboya, Musée Picasso, Paris, Fransa, 73 x 92 cm**

Tuvalin alt kısmında yatay bir yol görünürken, ağaçlar aradaki manzarayı çerçeveleyecek şekilde göğe doğru uzanır. Dallar bir sahnenin perdeleri gibidir; alttaki kenti çerçeveler ve her zamanki gibi, Cézanne tüm bunları renkleriyle dile getirir. Kırmızı çatılar, yeşil bitki örtüsüyle; kıvrımlı organik formlar, geometrik binalarla kontrast oluşturur. Baca, yeşilli mavili denizin karşısında, binaların arasından yükselerek sahneye derinlik katar.





Elmalı Ölüdoğa, **1878, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 18 x 38 cm**

Elmaların diğer nesnelerle resmedildiği, daha bilinen ölüdoğalarının yanı sıra Cézanne, bazen tek bir meyveyi resmeder. Bu, daha iddialı bir resmin ön çalışması olarak görülebilir. Ancak, yakın mesafeden yapılan bu çalışmaların bazıları, onun en hayranlık uyandıran eserleri arasında yer almıştır. Titizlik ve ustalıkla kullanılan küçük fırçalarla inanılmaz bir renk ve ton çeşitliliği ve yoğunluğu yakalamıştır.

L'Estaque Körfezi, yaklaşık 1878-82, soluk sarı kâğıt üzerine karakalem, suluboya ve guaj, Kunsthaus, Zürich, İsviçre, 29 x 46 cm

Cézanne, suluboyanın şeffaflığını mat guaj dokunuşlarla beraber kullanarak, ışıltılı körfezin resmini yapmak için sınırlı renklerden oluşan bir palet karıştırmıştır. Tamamlayıcı renkler tüm kompozisyonu canlandırmak için yan yanadır; lacivert, yeşillikler içinde yankılanır; çatılarda, yerde ve gölgelerde kırmızı aşı boyası görülür.





Beş Yıkanan, 1877-8, tuval üzerine yağlıboya, Musée Picasso, Paris, Fransa, 46 x 56 cm

1870'lerin sonlarında ve 1880'lerin başlarında Cézanne, adeta kare formundaki kadın yıkananlardan oluşan birkaç küçük tuval resmetti. Her biri yoğun renklerle –özellikle de sıkça kullandığı zümrüt yeşili ve açık yeşille– yaratılmıştı ve kurucu paralel ve diyagonal fırça darbelerini sergiliyordu. 1950'lerin sonunda Picasso bu eseri, Matisse ise benzer konu ve boyuta sahip bir diğerini satın aldı.



***Akşam Işığında L'Estaque*, yaklaşık 1878, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Louvre, Paris, Fransa, 44 x 60 cm**

L'Estaque'ın muhteşem görünümü ve göz kamaştırıcı renkleri Cézanne'ı tazelemiş ve diriltmişti. Son dönemdeki izlenimci eserleriyle karşılaştırıldığında tuvali daha da güçlenmiş ve yoğun bir şekilde renklenmişti. Yarısı kayalıklı burunla kaplı çarpıcı kompozisyon, deniz seviyesinden resmettiği az sayıdaki tuvalinden biridir. Burayı konu alan diğer resimlerinin çoğu yüksek bir perspektiften ele alınmıştı.

***Chaine de l'Étoile ile Pilon du Roi*, yaklaşık 1878-79, tuval üzerine yağlıboya, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow, İskoçya, 49 x 59 cm**

Hünerini doğal renkler kullanma konusunda gösteren Cézanne bu resmi, çevresindeki tüm arkadaşlarının adlarını duyurmaya başladığı, kendisiyle ise hâlâ dalga geçilen bir dönemde yapmıştır. Marsilya'nın kuzeyindeki küçük bir dağ sırası olan Chaine de l'Étoile manzarasını telaşsız ve rahat bir üslupta resmetmiştir. Manzaranın zarifliğine odaklanmış; onu turuncu, altın sarısı, menekşe moru, yeşil, pembe ve mavi renk tonlarında boyamıştır.





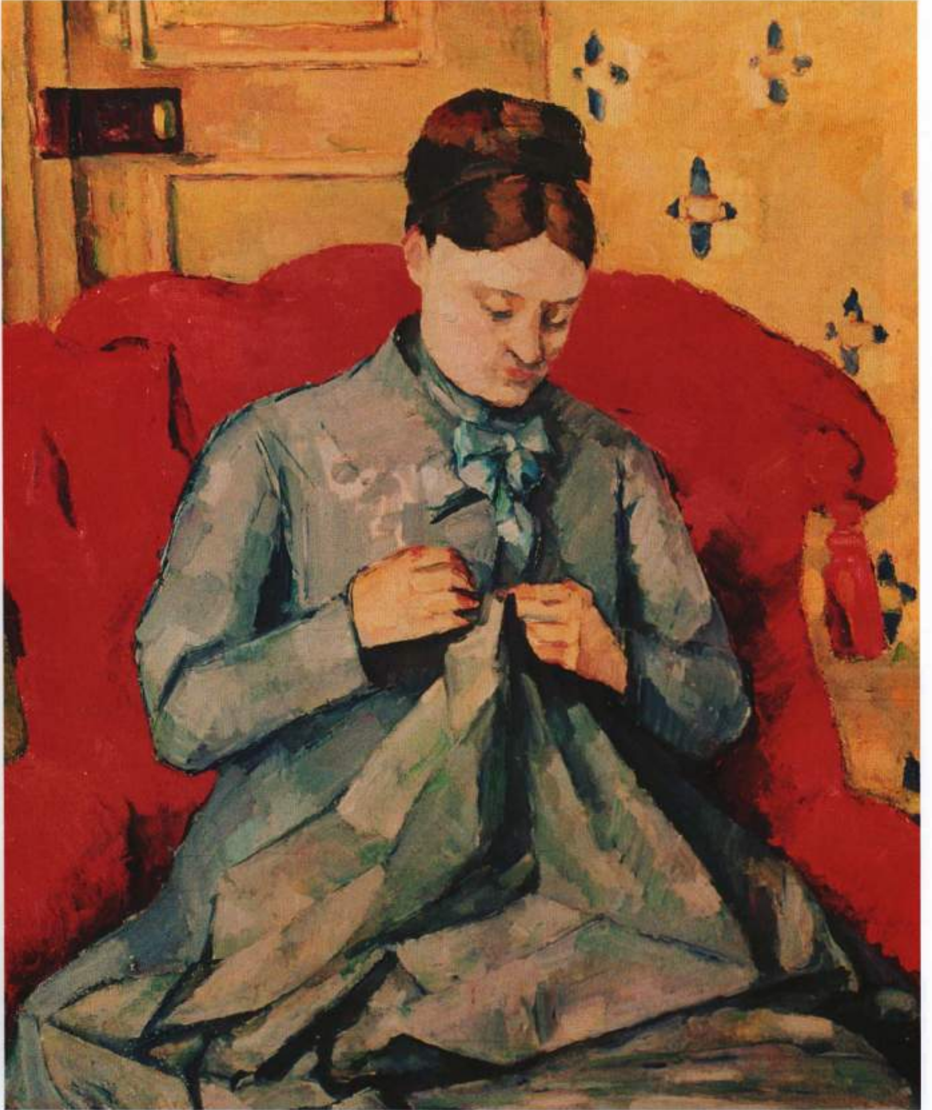
Jas de Bouffan'daki Havuz, **1878, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 47 x 56 cm**

1878 yılı başında L'Estaque'den Aix'e dönüşüyle beraber Cézanne, eskisinden daha yalın kompozisyonlar gerçekleştirir. Bu eserde muhtelif boş alanlar görünürken, sudaki dikey yansımasıyla merkezde konumlanan ağaç, resmin odak noktası olur. Cézanne, orijinal görüntünün özüne ulaşmak için onu tüm gereksiz şeylerden arındırırken, pek çok dikdörtgen formu tekrar etmiştir. Bu, 20. yüzyıl ortasındaki soyutlamaların habercisidir.



Paris Yakınındaki Manzara, **yaklaşık 1876, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington DC, ABD, 50 x 60 cm**

İzlenimcilik esinli, daha açık tonlardaki paletiyle Cézanne, çağdaşlarının aksine kent yaşamından ziyade kırsal yaşamla ilgilenmeyi tercih etmişti. Burada kente, açık havada bir Paris manzarası resmedecek kadar yaklaştı. 1876'da tekrar izlenimcilerle birlikte sergilenmeye karşı çıkarak, kendi özgür görüşü doğrultusunda çalışmayı seçti. Kamuoyunda bir izlenimci olarak tanınmayı hiçbir zaman reddetmedi, ama tüm sanatçılar en başından beri onun farklı bir yol izlediğini biliyordu.



***Sanatçının Karısının Portresi*, 1878, tuval üzerine yağlıboya, Nationalmuseum, Stockholm, İsveç, 73 x 56 cm**

Cézanne'ın Hortense'i rahat bir anında resmettiği nadir örneklerden biri. Alışıldık koyu giysilerinden farklı olan parlak mavi kıyafetiyle bu, onun 1886'da evleneceği karısının daha insani bir görünümüdür. Kompozisyon, kadını, görüntüde onun konsantrasyonuna hiçbir müdahalede bulunmaksızın, adeta izleyicinin önüne fırlatır. Temel renklerin karışımı uyumsuz değildir ve kadın dingin görünür.



***Jas de Bouffan'daki Havuz*, yaklaşık 1878-9, tuval üzerine yağlıboya, Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD, 92 x 80 cm**

Bir kez daha evine, çok iyi bildiği ve sevdiği çevreye geri dönen Cézanne; paralel, düz ve kavisli çizgiler ile koyu yeşiller, soğuk maviler ve altın rengi arasındaki kontrastları sergiler. Fırça darbeleri Pissarro'nun etkisini bir kez daha gösterir. Konuya çok aşina olması, yüzeyde görünenin ötesini irdeleyebilmesini sağlar.



***Meyveli Ölüdoğa*, yaklaşık 1877-9, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 59 x 73 cm**

Toprak renkli arka planın karşısına, bir büfenin üzerindeki kesme cam karaf, kadeh ve meyveler yerleştirilmiştir. Işık sert, parlak renkler ve tonlar dengeli ve dingindir. Cansız nesnelerden bir çeşitleme yapmıştır. Cézanne'ın keşifleri, her nesne ile onların çevresindeki ve arasındaki boş alanların rengindeki ve formundaki benzerliklere ve farklılıklara yoğunlaşmıştır.



***Elmalı ve Bir Bardak Şaraplı Ölüdoğa*, 1877-9, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 27 x 33 cm**

Provence elmaları, Aix'ın güçlü bir semboldür. Cézanne, diğer nesneleri ve renkleri yan yana getirerek, hem karmaşık ilişkileri hem de nesnelerin iç yapılarını inceler. Nesneleri şans eseri yakalamışçasına düzenlemek için genellikle çok zaman harcar ve ardından, onları resmetmeden önce farklı açılardan çalışmaya daha da fazla zaman ayırır.



***Île de France*, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 56 cm**

1879'un Mart ve Nisan'ı arasında Cézanne Paris'teydi ve Guillaumin ile dirsek dirseğe çalışıyordu. Cézanne'ın Paris'e ve Atelier Suisse'e varışından beri bu ikili arkadaştı. Cézanne çoğunlukla Guillaumin'e yakın bir atölye kiralıyordu. 1860'lar ve 1870'lerde sık sık birlikte resim çizdiler, bazen Paris çevresine yolculuk yaptılar. Bu tablo, Paris'in kuzeydoğusunda bir yerde, Île de France'da resmedildi.



***Chantilly Parkındaki Yol*, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, Göteborgs Konstmuseum, İsveç, 74 x 61 cm**

Bu resim, bir diğer eserle (*Provence'daki Dağlar*) birlikte, 1883 yazında Gauguin tarafından Père Tanguy'dan satın alınmıştır. Gauguin ikisi için 120 frank ödemiştir. Fırça darbeleri çoğunlukla diyagonal biçimde eğri, ancak çok seyrektir; öyle ki tuvalin gri astarı aradan rahatça görülebilir. Cézanne burada, kısa süre sonra vazgeçeceği geleneksel tek nokta perspektifi ile çalışmıştır.



Ravine Tepesi, 1879, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Houston, ABD, 73 x 54 cm

Aix yakınlarında resmedilen bu sahneyi Cézanne, her öğeye eşit ağırlık vererek, hafifçe sürülmüş renklerle yapmış; bu, bir formlar ve renkler dengesiyle sonuçlanmıştır. Cézanne şöyle der: "Resimde iki şey vardır: Görü ve zihin. Ve bu ikisi birlikte çalışmalıdır. Ressam, onları uyum içinde geliştirmeye çabalamak, doğaya bakarak görüyü, duyulara mantıkla hükmederek zihni geliştirmek, böylece ifade araçları sağlamak zorundadır."



Erikler ve Armutlar, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 20 x 36 cm

Bu meyve ve kavanoz resmi, Cézanne'ın geometrik hacimler üzerindeki gözlemlerini ortaya koyar. Nesneleri ve onlarla arka plandaki duvar kâğıdı arasındaki boşluğu betimlemek için eşit şekilde yerleştirilmiş renk yamalarıyla, izleyicinin görsel alan algısına meydan okur. Boya izleri kabaca sürülmüş görünür; çünkü bunlar ilk katmanlardır, eser tamamlanmamıştır.



***Jalais Tepesi*, Pontoise, 1879-81, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 60 x 76 cm**

Pontoise yakınındaki Jalais Tepesi manzarası, güçlü kompozisyonu, sert fırça darbeleri, geniş ve düz renk alanlarıyla öne çıkar. Tüm bunlar, bu dönemde Cézanne ile aynı konuları çalışan Pissarro, Courbet ve Corot'nun sanatına çok şey borçludur. Bu kez Zola da resme hayran kalmış ve Cézanne'ın tutkusunun en sonunda meyve verdiğine inanmıştır.



***Manzara, Aix-en-Provence*, 1879, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm**

Cézanne yaşamının sonlarına doğru Maurice Denis'ye, "İzlenimciliği müzelerdeki sanat gibi masif ve kalıcı kılmak istiyorum," demişti. Burada, Aix kırsalının kabataslak bir yorumunda izlenimci deneylerinin izleri hâlâ görülebilir. Ancak paralel fırça darbeleriyle, motifi daha masif ve bilinçle tasarlanmış kılma merakını da sürdürür.

Maincy Köprüsü, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 59 x 73 cm

Melun'da oturduğu sırada resmedilmiş bu son derece renkli eserde, Cézanne'ın tüylü izlenimci fırça darbeleri gitmiş, yerini, hayatının geri kalanı boyunca geliştirdiği kurucu fırça izleri almıştır. Bu sert, paralel izlerle, rengârenk düzenlenmiş yansımaları ve bir desen, bir dokuma izlenimi veren güçlü mekân duygusunu yakalayarak, ışığın sahne boyunca izlediği yolu nakleder.





Meyveli Ölüdoğa, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 45 x 55 cm

Sıradan nesneler Cézanne için oldukça önemliydi. Onlar üzerinden şekli, formu, rengi, tonu ve kişisel algılarını keşfedebiliyordu. Onların masifliği ve durağanlığı sayesinde, kendisini ilgilendiren her unsuru dikkatle çalışıp çizebiliyordu. Nesneleri dikkatle yerleştiriyor, onları tek seferde farklı açılardan resmederek kalıcılığı ifade etmeye ve nesnelerin bütünlüğünü göstermeye çalışıyordu.



***Ölüdoğa*, yaklaşık 1879-80, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 50 x 61 cm**

Cézanne Bernard'a, ressamın "Doğaya yeni bir ilgi duyduğunu," ve "bir ressam olarak, henüz resmedilmemiş olanı betimlediğini," söylemiştir. Kendi eşsizliğini, burada açıkça görüldüğü üzere, boyayı ve rengi ele alış tarzı sayesinde geliştirir. Küçük dokunuşlarla sürdüğü ve özenle katmanlandırdığı tüm renkler birbiriyle etkileşime geçer. Sıcak renkler öne çıkar, soğuk renkler geri çekilir; böylece kabartma ve durgunluk etkisi yaratır.



***Sürahi, Meyve, Bez ve Kadeh*, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 60 x 73 cm**

Cézanne yukarıdan bir bakış açısıyla, nesneleri eserlerinde sıklıkla arka plan olarak kullandığı duvar kâğıdının karşısındaki büfenin üzerine yerleştirmiştir. Bu toprak renkli, baklava desenli kâğıt, meyvelerin yuvarlak şekillerine, bezin kıvrımlarına, büfenin düz hattına, bıçak ve sürahiye karşıt etkideki diyagonellerin karmaşık oyununa katkı sunar. Bezin beyaz kıvrımı, tekil nesneleri birbirine bağlamak için kullanılır.

***Süt Sürahisi ve Limon*, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 22 x 44 cm**

Cézanne'ın 1870'lerin sonlarında resmettiği birkaç ölüdoğasındaki kaba hatlı şekiller, Sainte-Victoire Dağı'nı tasvir eden manzaralarına benzer. Bu eserdeki katmanlı boya izleri, tepeden görünümleri ele alışını anımsatır. Geleneksel perspektiften uzak durmayı ve bir nesnenin anlık görünüşünü değil, bütünlüğünü göstermek için nesneleri farklı açılardan resmetmeyi sürdürür.



***Meyveli Ölüdoğa*, 1879-80, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm**

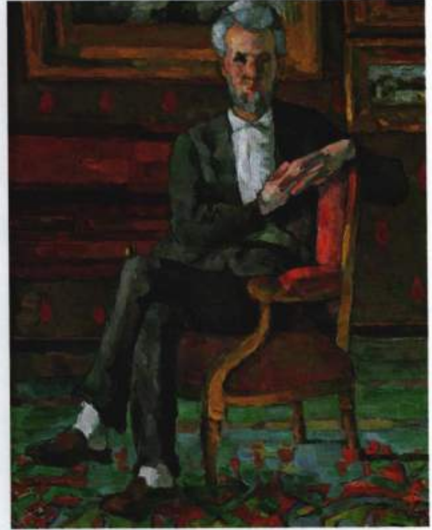
Arka plandaki yatay şeritleri ön plandaki yuvarlak formlarla kesen Cézanne, dingin, dengeli bir kompozisyon meydana getirmiştir. Bu, onun en derinden en hafife tonal geçişleri ve karanlık, narin, kasvetli ve parlak renk kombinasyonlarıyla daha da pekişmiştir. Fırça sürüşü, tuvaldeki her unsur arasında dinamizm yaratır ve mutlaka gerektiğine inandığı uyumu inşa ederek, her şeyi kaynaştırır.





***Ayrılış*, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 26 x 34 cm**

Cézanne Nisan 1879'dan Mart 1880'e kadar Hortense ve Paul ile birlikte Melun'da yaşadı. Paris'in yaklaşık 50 kilometre güneydoğusunda, Seine Nehri yakınlarındaki Melun; renkli, pitoresk ve ilham verci bir yerdi. Delacroix'nın romantik resimlerinin etkisindeki erken döneminden beri Cézanne böyle aktif bir sahne resmetmemişti. Bu, dönemi için oldukça sıradışıdır, ancak onun güçlü kompozisyon becerilerini ortaya koymayı sürdürür.



***Victor Chocquet'nin Portresi*, 1877-80, tuval üzerine yağlıboya, Colombus Museum of Art, ABD, 46 x 38 cm**

Chocquet, karısından kalan mirasla, önce kahramanı Delacroix, sonra Courbet ve ardından Renoir eserlerinin koleksiyonunu yapmaya başladı. 33 resmini satın aldığı Cézanne'ın ilk gerçek koleksiyoneri oldu. Çok geçmeden Cézanne, Chocquet'nin bu ilk portresine başladı. Degas, eseri yapılırken gördüğünde, "Bir deli tarafından yapılan, bir delinin portresi," yorumunda bulundu. Ardından, Degas, Cézanne'ın sanatının tutkulu bir hayranı oldu.



***Madam Cézanne Bahçede*, 1879-80, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 88 x 66 cm**

Hortense istikrarlı ve sabırlı bir modeldi, ancak Cézanne'ın sanatını ve başarılarını hiç kavramadı. Modaya düşkünlüğüyle tanınsa da, Cézanne'ın eserlerinde çoğunlukla sade kıyafetler içinde görünüyordu. Yeterince zeki olmaması ya da kendisiyle anlamlı bir sohbet yapılamaması, izlenimci arkadaşlarını rahatsız ediyordu. Saçına verdiği şekilden dolayı ona "Gülle" ismini takmışlardı. Bu tamamlanmamış eserdeki ifadesi, gönülsüzce poz verdiği hissi uyandırır.



***Köy Yolu*, yaklaşık 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 54 x 45 cm**

Cézanne, kavisli bir yolu, izleyiciden geri kaçan merkezi boşluk olarak kullanarak, Pissarro'dan öğrendiği her şeyi ortaya koymuştur. Manzaralarında hâlâ içsel olarak dengeli ve düzenli bir ahenk yaratmayı amaçlıyordu; ancak bu dönemde, her iki yanından duvarla ve sol yanından ağaçlarla çerçevelenmiş uzaktaki köy görünümünde olduğu gibi, sık sık arkadaşının teorilerini eserine katıyordu.



***Elmalar ve Bisküviler*, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 45 x 55 cm**

Zarif çiçek desenli mavi-gri duvar kâğıdının önündeki tahta sandık üzerinde yer alan elmaların ve diğer sıradan nesnelerin resmedildiği yedi ölüdoğadan biri olan bu tablo, içlerinde kompozisyonu en basit olanıdır. Yalnızca tek bir kırmızı elma, tahta sandığın hizasını aşar. Diğerleri (dikkatle yerleştirilmiş olsalar da) dağınıktır ve sandığın eğimi sayesinde görünür durumdadırlar.



***Banyo*, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya, 33 x 22 cm**

Diğer pek çok yıkananlar resminden daha az betimlenmiş bu uzun ince tuval, açık havada yıkanan üç kadını gösterir. Taslakvari, daha çeşitlemeli bir fırça sürüşüne geri dönerek, tuval boyunca renk çeşitlemeleri kullanarak ve çok fazla katmandan kaçınarak Cézanne, pek çok yılın ardından yeniden daha izlenimci bir üsluba dönmüştür.



***Oturan Kadın*, 1879, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 55 x 46 cm**

Kim olduğu bilinmeyen bu kadın, Cézanne'ın Hortense portrelerine benzer bir tarzda resmedilmiştir. Detaylı olarak gösterilmese de, kadının bakışı biraz çatışmacıdır ve elleri tamamlanmamıştır. Ancak Cézanne'ın boya sürüşü kendinden emin ve betimleyicidir. Sol alttaki masanın üst kısmı izleyiciye doğru eğim yaparken, bluz ve benzer renklerdeki arka plan birleşir.

***Provence'da Manzara*, 1880, kâğıt üzerine kurşunkalem, suluboya ve guaj, Kunsthaus, Zürich, İsviçre, 35 x 50 cm**

Cézanne 1870'lerin sonlarına doğru, izlenimcilikten farklı bir doğrultuda ilerlemenin yolunu buldu. Onların yaptıklarına saygı duyuyor, fakat yüzeysel izlenimler fikrine hiç itibar etmiyordu. Bu onun için bir samimiyet meselesiydi; aynı anda birkaç bakış açısından resmederek, resimlediği şeye daha sadık kaldığını hissediyordu. Kurşunkalem, suluboya ve guaj kullanarak, rengi farklı biçimlerde etüt edebilmişti.





***Otoportre*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra, İngiltere, 33 x 26 cm**

Toprak rengi, kafesli duvar kâğıdı bir kez daha görünür, bu kez sanatçının arkasında yer almaktadır. Sakin ve düşünceli ifadesi, başının etrafındaki kalıp ve formlar arasındaki ilişkiden kopuk değildir. Baklava şekli yüzünde, ceketinde, sakalında, burnunda ve gözlerinde tekrarlanır; arka plandaki temayla bağ kurmak için bir uyum çabası içindedir.



***Château de Médan*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, Burrell Koleksiyonu, Glasgow, İskoçya, 59 x 72 cm**

1880'lerde Cézanne'ın manzaralarında daha geometrik vurgular görülmeye başlanır. Burada, düşey ve yatay çizgileri güçlendirerek, pek çok sahne içinde nesnelerden ağlar yaratmıştır. Yaz aylarında Zola'yı ziyaretlerinden birinde, Seine'deki bir adadan bakarak yaptığı resimlerden biridir. Château de Médan burada, önceki suluboyalarına kıyasla daha net bir şekilde görülebilir; sağdaki diğer binalarla birlikte, çevredeki ağaçlarla net kontrast içindedir.



***Provence'da Manzara*, 1880, suluboya, Güzel Sanatlar Müzesi, Budapeşte, Macaristan, 31 x 48 cm**

Cézanne'ın çizgilerinin netliği, esas eserlerinin taslaklarında kullanılan yoğun yağlıboya pigmentlerine kıyasla, burada hafif suluboya dokunuşlarıyla birleşmiştir. Burada hacimler, serbest ve yarı saydam suluboya dokunuşlarıyla inşa edilmiştir. Suluboya tablolarını sergilemek değil, renk denemeleri yapmak üzere resmetmiştir.



***Château de Médan*, 1880, kâğıt üzerine kurşunkalem, suluboya ve guaj, Kunsthaus, Zürich, İsviçre, 31 x 47 cm**

Cézanne, Zola'yı Médan'daki kır evinde sık sık ziyaret ediyordu. Bu manzara çalışmasını, saydam suluboya ve mat guaj karışımıyla yapmıştır. Dikey ağaçlar tüm görüntüde adeta bir ızgara düzenlemesi yaratırken, nehrin kenarındaki üç yatay çizgi durağanlığı vurgular. Yeşil baskın olmak üzere, ağaçlar arasında parlak kobalt mavi dokunuşlar vardır.



***Otoportre*, 1880, tuval üzerine yağlı boya, Neue Pinakothek, Münih, Almanya, 56 x 46 cm**

Bu, Cézanne'ın ulaştığı özgüven düzeyini gösterir. Portre, alttaki soğuk renklerle birlikte, kahverengi, toprak rengi ve kırmızı bir paletten çıkan katmanlı kısa fırça darbeleriyle meydana getirilmiştir. Pamuklu sıvacı şapkası seçimi biraz tuhaf olsa da, Chardin'in benzer bir otoportrede taktığından çok farklı değildir.



***Mavi Vazodaki Çiçekler*, yaklaşık 1886, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 37 x 28 cm**

Atmosferik efektlere yönelik ilgiden resmin geometrik yapısı üzerine vurguya yönelen ilk avangard sanatçılardan biri olarak Cézanne, dokuyu ve masifliği ifade etmek için farklı türde fırça darbeleri denemiştir. Burada güçlü fırça vuruşlarıyla uygulanmış koyu renk boya, kasıtlı olarak zıt renkleri vurgular. Ayrıksı bir palet ve yoğun bir ton yelpazesinin kullanıldığı bu resim, modern görünümüyle özellikle öne çıkar.



***Manzara*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, Nationalmuseum, Stockholm, İsveç, 73 x 92 cm**

"Bir manzarayı iyi resimlemek için öncelikle jeolojik temelleri keşfetmem gerekir... Kaba taslağı zihnimde çizerim." Bu, Cézanne'ın amacıydı ve bunun yollarını her eserinde farklı şekillerde keşfediyordu. Doğayı çizgi kullanmadan, sadece renk yamalarıyla resimlemek istiyordu, dolayısıyla yağlıboyalarına çizgi katmadı. Konturu ve formu gösterme görevini renk üstlenmişti.



***Zeytin Küpünde Çiçekli Ölüdoğa*, yaklaşık 1880, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 46 x 34 cm**

Zeytin küpü, diğer ölüdoğalarda da karşımıza çıkar ve izleyicinin gözlerini görüntünün içine ve çevresine doğru çeken tonal kontrastlar ve diyagonal hatlara vurgu yaparak özellikle güçlü bir kompozisyon yaratmak için kullanılagelmiştir. Cézanne çalışma tarzını Joachim Gasquet'ye şöyle açıklar: "Tuvalin bütününde, her şey üzerinde aynı anda çalıştığımı anlamışsınızdır... Bizim sanatımız, [doğanın] tüm unsurlarıyla beraber, sürekliliğinin gerilimini betimlemelidir."

Auvers-sur-Oise, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, Ashmolean Museum, Oxford, İngiltere (31 Aralık 1999'da çalınmıştır), 45 x 54 cm

Daha önce pek çok kez yaptığı gibi, şövalesini yemyeşil vadinin ve pitoresk Auvers köyünün karşısına yerleştiren Cézanne, ışıkla karanlık arasındaki sonsuz çeşitlilikteki kontrastları araştırarak, Pissarro'dan öğrendiği formülü uygulamaya devam eder. Fakat 1880'lerin başlarında, algıladığı her şeyin yapısal çerçevesini vurgulamak için fırça darbelerini "yontmaya" başladığı "geçiş dönemi"ne girer.





L'Estaque'da Viyadük, 1882, tuval üzerine yağlıboya, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, ABD, 47 x 56 cm

Renoir kendisini L'Estaque'da ziyaret ettiğinde resmettiği bu tabloda Cézanne, alışıldık tarzında, tuvalin çoğunu kaplayan masif, aşılmaz kayalarla cüretkâr bir kompozisyon yaratarak, manzaranın yoğunluğunu ve çetin doğasını vurgulamıştır.



Kır, yaklaşık 1881, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 55 cm

Muhtemelen Cézanne'ın Pissarro ve Gauguin'le birlikte çıktığı Pontoise'taki resim gezileri sırasında üretilen bu eser, geride bıraktığı izlenimciliğe yönelik bir diğer hamlesi gibi görünür. Bunun nedeni, belki de, Pontoise'ta olmanın ona Pissarro ile geçirdiği ilk yıllarını hatırlatmasıdır. Biraz farklı bir renk paletinin kullanıldığı manzara, Cézanne hâlâ yapıyı ve onu nasıl ileteceğini gözetiyor olsa.da, daha ziyade yüzeysel görünüme ilişkindir.



Yokuş, 1881, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Victoria, Melbourne, Avusturalya, 59 x 71 cm

Tabloyu Pissarro ile birlikte Pontoise'ta kaldığında resmeden Cézanne, geometrik yapılar ile dalgalı organik manzara arasındaki kontrastları ve bağlantıları keşfedebilmek için bu açıyı tercih etmiştir. Buradaki üslubu, ince boya katmanları, çeşitli fırça uygulamaları ve ışıklı paletiyle, daha sonraki konstrüktivist yaklaşımının yanı sıra, izlenimciliğin kimi boyutlarını ve Pissarro'nun etkisini gösterir. Bu eser hiçbir zaman tamamlanamamıştır.



Dinginlik ve Güç



Cézanne'ın üslubu geliştikçe, eski ustalardan ve Pissarro'dan öğrendiği her şey paletinde ve kurucu fırça uygulamasında kaynaşmıştır. Manzara, ölüdoğa veya portre, tüm türlerdeki resimleri çeşitlenmiş ve daha başarılı olmuştur. Çok fazla kontrast kullanmaya devam etse de, bunlar önceki eserlerinden daha inceliklidir. Artık sadece siyah ve beyaz kullanmaz; sayısız nüans ve tonal çeşitlilik ekler. Hâlâ şiddetli bir özgüvensizlik (50'sinde dahi "Kendimi adadığım pek çok çalışma bana sadece olumsuz sonuçlar verdi," yazar) ile doğru olanı yaptığına, eşsiz ve anlamlı bir şey başarabileceğine ilişkin kanaati arasında gidip gelmektedir.

Yukarıda: Sedirdeki Çıplak Kadın, *tuval üzerine yağlıboya, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya, 43 x 61 cm.*
Solda: Melon Şapkalı Otoportre, *1883-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 41 x 34 cm.*



***Mareseilleveyre Dağı ve Maire Adası'nın Görünümü*, yaklaşık 1882-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 62 x 51 cm**

1880'lerdeki resimlerinde doğrusal fırça darbeleri ve sıcak ve soğuk renk lekeleri, görsel duyumlarını düzenlemesinde Cézanne'a yardım etmiştir. Daha önceki L'Estaque manzaralarına benzeyen kompozisyonlarında cesur renklere, masif ağaçlar ve kayalardan denize, uzak dağlara ve gökyüzüne dek her şeyin yapısını keşfetmeye yönelik merakını ortaya sermiştir. Işığın ve atmosferin geçişli etkileri sadece bir noktaya kadar dahil edilmiştir.



***Normandiya'da Çiftlik Evi*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 50 x 66 cm**

Cézanne'ın manzaralarının çoğu, kompozisyon itibariyle birbirine benzer. Bunlara sıklıkla ağaçlar, dallar, küçük bir açık alan veya ağaçlı yol gibi belli unsurlar ekler. Bu eserde, ağaç yapraklarının yoğun yeşil bolluğu, dönemin –örneğin *Maincy Köprüsü* ve *Kavaklar* gibi–diğer pek çok manzarasını hatırlatır. Fakat onlardaki yakın taralı fırça izlerinden farklı olarak, burada yumuşak altınsı ışığın hafiften sahnenin dışına doğru süzüldüğü görülür.



***Normandiya-Hattenville'de Çiftlik Evi*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 50 x 65 cm**

Mart 1882'de Victor Chocquet'nin kayınvalidesi öldü. Chocquet'nin karısı tek mirasçıydı; önemli miktarda bir servet ve Normandiya yakınındaki Hattenville köyünde annesinin çifliği onlara miras kaldı. Chocquet'nin artık işini bırakma ve kıra yerleşme olanağı vardı. Cézanne'ı çiftlikte kalmaya ve arazilerinde resim yapmaya davet etti. Bu, orada ürettiği eserlerden biridir.



***Sainte-Victoire Dağı ve Arch Nehri'ndeki Viyadük*, yaklaşık 1882-5, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 65 x 82 cm**

Cézanne, bu manzarayı yakalamak için, kız kardeşi Rose Conil ile kocasının yaşadığı Bellevue'nün hemen ardındaki bir tepenin üstünde konumlandı. Nehir vadisinden, sıradan binalardan ve tarla parçalarından oluşan en gözde motifi, bu uçsuz bucaksız panoramik görünüm, uzun ince bir ağaçla bölünür. Ağaç aynı zamanda görüntünün parçalarını birleştirmeye ve izleyicinin bakışını içeriye ve etrafa çekmeye yarar.



***Sanatçının Oğlu Paul Cézanne*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, Wadsworth Atheneum, Hartford, ABD, 28 x 32 cm**

Özellikle büyürken babası için sık sık modellik yapan genç Paul bu konuda muhtemelen giderek isteksizleşmişti. Bu taslak, o on yaşındayken yapılmıştır ve gururlu babanın oğlunun büyümesini gösterdiği pek çok resminden biridir. Cézanne, onu uyurken, okurken veya çizim yaparken ve bazen de kendisine tapan babasını her şeye ikna edebileceğini bilircesine haylazca gülümserken, çok farklı pozlarda resmetmiştir.



***Oturan Çıplak Erkek*, 1882, kâğıt üzerine kurşunkalem, Philadelphia Museum of Art, ABD, 12 x 18 cm**

1882 yılı Cézanne'ın Salon'da sergilenme amacına ulaştığı yıl olsa da, bunun hayal ettiğinden çok farklı bir deneyim olduğu ortaya çıktı. Zamanının büyük bir kısmını Louvre'da hayran olduğu heykelleri çizerek ve Salon sergisi sonucunda hayatının değişmesini bekleyerek geçirdi. Hiçbir şey olmayınca, Zola'ya uğramak için gittiği Médan üzerinden Aix'e geri döndü.



***Paris Görünümü*, 1882, kâğıt üzerine kurşunkalem, Philadelphia Museum of Art, ABD, 19 x 12 cm**

Cézanne gençken çizim ve resimle kolayca buluşmuş olmasa da, kariyerinin bu noktasında çizimleri ustaca ve kendinden emindi. Resimlerinde nesneleri tüm yapıyı göstermek için aynı anda farklı açılardan gösterse de, çizimlerinde çizgisel perspektifin geleneksel değerlerine bağlıydı.



***Gazyağı Lambası ve Kitaplar*, 1882, kâğıt üzerine kurşunkalem, Philadelphia Museum of Art, ABD, 19 x 12 cm**

Cézanne hünerli eliyle bu gazyağı lambasının temel özelliklerini çizmiş ve küçük bir çalışmada dahi kompozisyonun esaslarına dikkat etmişti. Tasvir ettiği her ne olursa olsun bunu en iyi şekilde yaptı, hiçbir şeyi sıradanlığa terk etmedi ve bu mütevazı nesne anıtsal ve güçlü hale geldi. Kalemin birkaç darbesiyle, onun boyutunu ve kâğıt üzerindeki konumunu önemli kıldı.



***Verdun'daki Su Kemeri ve Kanal*, yaklaşık 1883, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 59 x 73 cm**

Aix'in kuzeyinde yer alan Verdun, Cézanne ve Zola'nın gözde çocukluk mekânlarından biridir. Hızlı fırça sürüşü görüntüyü düzleştirme eğilimindeyken, aynı zamanda çalılar ve ağaçlar arasından gözlenebilen uzaklık duygusunu yaratmaya da yardım eder. Cézanne'ın kompozisyon metotlarından bir diğeri olan bu "içinden bakma" izleyicinin bakışını yaprakların ötesindeki su kemerine, tarla ve ev örüntülerine yönlendirir.



***Küçük Paul Cézanne'ın Portresi*, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, Jan Krugier ve Marie-Anne-Poniatowski Koleksiyonu, Cenevre, İsviçre, 26 x 20 cm**

Cézanne'ın Paul'ü büyürken resmettiği hızlı çizimler, babanın oğluna olan sevgisinin göstergesidir; o, başka hiç kimse için resmi aceleye getirmezdi. Bitmemiş olsa da bu duygulu portre, Paul'ün babasına gösterdiği arsız tutumu açıkça ortaya koyar. Cézanne onu portrelerinde nadiren yer verdiği bir yüz ifadesiyle, hınzırca sırıtırken yakalar.



***Üç Yıkanan*, 1879-82, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Petit Palais de la Ville de Paris, Paris, Fransa, 52 x 55 cm**

Bu resim 30 yılı aşkın bir süre boyunca Matisse'deydi ve kaçınılmaz olarak, 20. yüzyıl sanat tarihine büyük bir etki olarak kabul edildi. Matisse, onun hakkında Petit Palais'ye şöyle yazar: "... Bu resim, ilk önemli Cézanne başyapıtıdır, zira üzerine çok çalıştığı bir kompozisyonun çok yoğun ve çok mükemmel şekilde hayata geçirilmesidir..."

***Yıkananlar*, 1883-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 36 x 45 cm**

Cézanne 40'lı yaşlarının ortasında, eğik paralel fırça darbeleri ve parlak, canlı renklerle boyadığı figürlerle, canlı ve güçlü yıkanan resimlerini yapmaya devam etmiştir. Daha önceki yıkanan resimlerinden farklı olarak, bu figürler birbirleriyle iletişim halinde görülür; bu da, figürler anonim ve belirsiz kalsa da, Cézanne'ın yıllar sonra eserine hikâyeyi tekrar dahil etme çabasında olduğunu düşündürür.



Sainte-Victoire Dağı, yaklaşık 1882-5, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 58 x 72 cm

1882'nin sonlarına doğru Cézanne'ın tekniği tekrar değişiyordu. Tekniği yaşamı boyunca gelişmeye devam etti; ancak bu noktada, kabul görmemesine rağmen seçtiği yol konusunda kendinden daha emin görünüyordu. Bu resim Sainte-Victoire'ı gösterir; ancak bu, sahnenin sadece bir kısmıdır, en önemli kısmı değil. Odak, daha ziyade fırça sürüş şeklindedir.





Şeftalili ve İki Yeşil Armutlu Ölüdoğa, 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 37 x 45 cm

Formları takip eden eğik fırça izleri ve muhteşem ama sınırlı bir paletle Cézanne, nesneleri aynı anda çeşitli açılardan iki boyutlu gösterme metodunu tümüyle keşfetmiştir. Renkle biçim verme metodunu Bernard'a, "Çizim ve modellemenin sırrı, kontrast ve renkler arası ilişkidir," ve Denis'ye, "Renk, derinliğin tüm boşluğunu ifade etmelidir," diyerek anlatır.

Masa Üzerindeki Ölüdoğa, 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih, Almanya, 71 x 90 cm

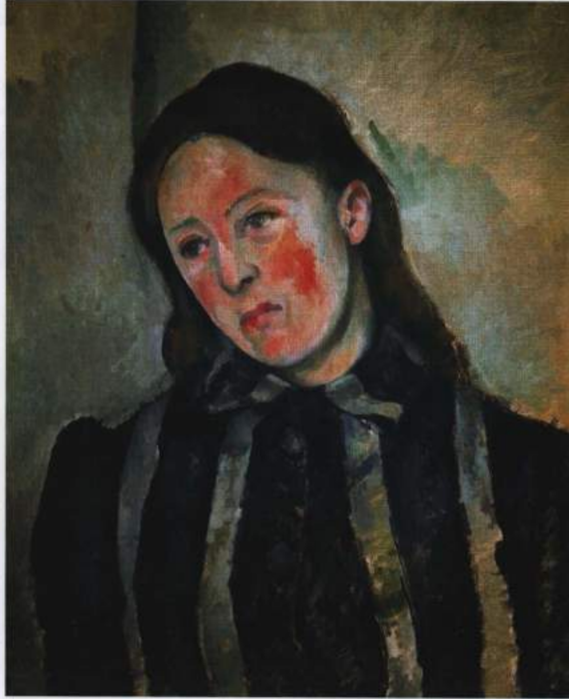
Cézanne bu ölüdoğayı, alışılmadık şekilde, neredeyse aynı zamanda iki kez resmetmişti. Aynı nesneleri sık sık resmeder, ancak onları farklı şekilde düzenlerdi. Bu kompozisyon onun ilgisini çekti: Kavisli ve düz çizgiler, karanlık ve aydınlık kontrastı, insan yapımı ve doğal formların karışımı –hepsi, algı ve tasvirin meydan okuyuşuna dahil oluyordu.





***Kuş Kafesi ile Kız*, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 45 x 37 cm**

Bu eser, Cézanne'ın o sırada ürettiği türde eserlerle uyumsuz gözükse de, üst üste geçmiş planların kullanımı onu, son görünüm alışılmış olmasa dahi, kullandığı metot itibariyle tutarlı kılar. Kızın sert, yapay duruşu, onun asıl meselesi değildir; niyeti, masif formları ve yapılar arasındaki ilişkileri keşfetmektir.



***Açık Saçlı Madam Cézanne*, 1883-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 62 x 51 cm**

Hortense, saçını yapmadan ve modaya uygun kıyafetler giyinmeden Cézanne'a nadiren poz vermiştir. Ekim 1906'da, kocasının ölüm döşeğine çağrıldığında bile, yolda durup terzisine uğramış ve çok geç kalmıştır. Dolayısıyla, saçları salınmış bu görüntüsü sıradışıdır ve hareketli, akışkan fırça darbeleriyle de ortaya konduğu üzere daha rahat bir anı sergilemektedir. Onu genelde, bir ölüdoğada yaptığı gibi, yalnızca biçimsel öğeleri açısından resmetmiştir.

Kış Manzarası, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 61 x 73 cm

Diğer ressamların ön ayak olduğu yeni yaklaşımlara büyük ölçüde ilgisiz kalan Cézanne'ın, muntazam bir form betimlemesi yaratmak için bir araç olarak kullandığı paralel fırça darbeleri eşsiz ve özgündü. Yeniliğinin ve gücünün farkında olduğu bu yöntemi şiddetle sakınıyordu. Tamamlanmamış bu eserde, metodu henüz ilk dönemlerinde gözlenebilir.





Médan Şatosu ve Köy, 1885, tuval üzerine yağlıboya, Art Focus Gallery, Zürich, İsviçre, 81 x 65 cm

Yeşil ağaçların ve *terracotta* çatıların yatay hattı üzerine kurulan bu tamamlanmamış eser, Cézanne'ın çalışma metodunu ortaya koyar. İnce bir sürüşle önce tüm manzaranın taslağını yapmış, ardından zengin bir renk yelpazesinde sık yoğunluklu doğrusal izler oluşturmaya başlamıştır. Onunla izlenimciler arasındaki farklardan biri; bu paralel, doğrusal fırça izlerinin duyusal bir deneyimin değil, bir resim metodunun uygulaması olmasıdır.



***Sanatçının Oğlu Paul Cézanne*, 1884-6, tuval üzerine yağlıboya, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Almanya, 20 x 12 cm**

Bu portrenin tarihi oğlunun on iki ila on dört yaş arasındaki bir dönemine denk düşse de, Paul burada dokuz veya on yaşında gibi gözükür ve 170. sayfadaki 1885 tarihli portreden kuşkusuz daha küçüktür. Cézanne'ın eserlerini nadiren tarihlendirmesi genel bir sorundur. Hortense'in önceki portresinden ve Cézanne resimlerinin çoğundan farklı olarak bu eser; modelin, kendisine tapan bir baba tarafından yakalanmış kişiliğinden izler taşır.



***Paletli Otoportre*, 1884-7, tuval üzerine yağlıboya, E.G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre, 93 x 73 cm**

Cézanne'ın otoportreleri içinde, başı ve omuzlarından daha fazlasını gösteren ve onu bir ressam olarak çalışırken sergileyen tek otoportre budur. Şövalesinin önünde dururken, tuvalin alt ve sol kenarına paralel, kare bir palet tutar. Yalnızlık duygusunu betimleyen bir imge yaratmak için mavi, altın rengi ve yeşillerle beraber renk ve ton yamaları yerleştirilmiştir.



***Güney Fransa'da Manzara,* yaklaşık 1885-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 63 x 94 cm**

Cézanne 1885'in büyük bölümünde, resminin oldukça oturmuş bir dönemine girerken, Aix veya L'Estaque'daydı. Hafif bir dokunuş ve ince boyayla Cézanne bu imgeyi adeta suluboya gibi işlemiştir. Değişik fırça izlerini kullanarak manzaranın yapısını inşa etme tarzı, burada resmin ilk aşamalarında oldukça açık biçimde görülebilir –Cézanne'ın giriştiği her eser, amaçladığı imgeye varana kadar pek çok aşamadan geçmiştir.



***Kavak Ağaçlı Manzara,* 1885-7, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra, İngiltere, 71 x 58 cm**

Bu, muhtemelen, Cézanne'ın yinelenen paralel diyagonal ve düşey fırça darbeleri denerken neredeyse eşzamanlı olarak resmettiği beş manzarasından biridir. Temsillerinde her zaman kalıcı olan şeyi ortaya çıkarmayı amaçlıyor ve hâlâ gördüklerinin özünü resimlemenin yollarını arıyor olsa da, buradaki fırça darbeleri, ağaç yapraklarının farklı dokularını aydınlatan parıltılı güneş ışıklarını gösterir.



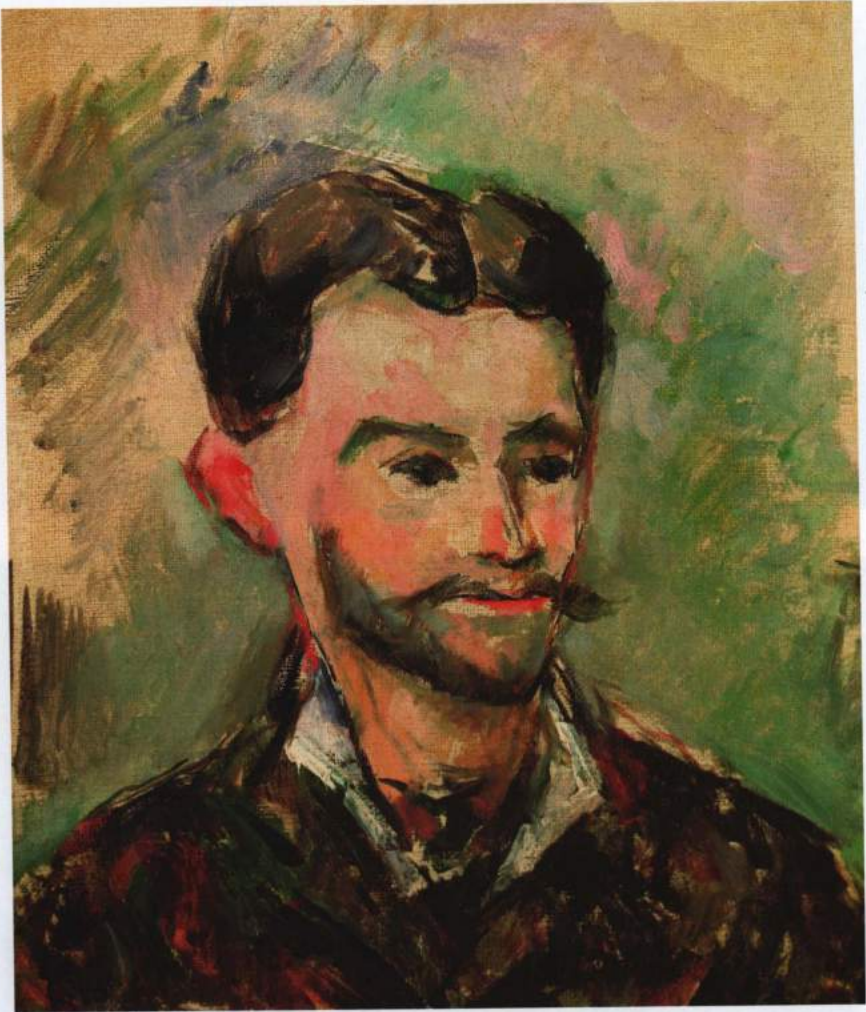
***Ağaçlar ve Evler*, 1885, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 54 x 73 cm**

Cézanne en sonunda imgelerini parçalayan izlenimci tekniği terk etti; kırık fırça izlerinin yerini kurucu fırça darbeleri aldı. Ağırlıklı olarak tamamlayıcı kırmızı ve yeşil renklerden oluşan sade ve doğrudan paleti ile paralel ve dikey çizgilerden oluşan sıkı ağ, çarpıcı kromatik ve geometrik kontrastlar yaratır. Sadeleştirilmiş palet ve kompozisyon, sonraki kübist kompozisyonların habercisi olarak görülebilir.



***Dinlenen Çocuk*, yaklaşık 1887-90, tuval üzerine yağlıboya, UCLA Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, ABD, 54 x 65 cm**

Bu resmin ilk sahibi Ambroise Vollard'dır. Yıkananlar resimleri sayesinde Cézanne, manzara içinde figürler resmetmeye aşinadır; ancak bunlar çoğunlukla hayal gücüyle yaratılmışlarken, bu eser yaşamdan alınmıştır. Tablodaki oğlan Paul'dür ve bu eser Louvre'daki bir Poussin resmine, *Echo ve Narcissus*'a benzer. Paul rahat ve gevşemiş bir halde resmedilir, ancak bacağı biraz tuhaf görünür.



***Jules Peyron*, yaklaşık 1885-7, tuval üzerine yağlıboya, Fogg Art Museum, Cambridge, ABD, 25 x 21 cm**

Jules Peyron, Van Gogh 1889'da Saint-Rémy akıl hastanesine yattığında ona bakan doktorlardan biriydi. Paris'ten Provence'a göç eden sanatçı çevresiyle ahbap olan Peyron, Cézanne'ın üslubunu beğenen, akıl hastanesindeyken Van Gogh'un resim yapma ihtiyacını anlayan, hassas ve zeki bir adamdı.



***Madam Cézanne*, 1885-6, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 46 x 38 cm**

Cézanne kadınları, Hortense onun sanatını anlamıyordu; ama 1886'da evlendiler ve Hortense bir süre onun başlıca modeli olmayı sürdürdü. Burada, duyguları nı açık etmeyen, uzak, esrarlı görünümü, perişan bir ifadeyle yer değiştirmiş ve gözlerini bu kez izleyiciye doğru yöneltmiştir. Cézanne'ın duygusal bir eser yaratma amacı yoktu; ancak bu kez öznelliğin bir miktar nüfuz etmesine izin verdi.



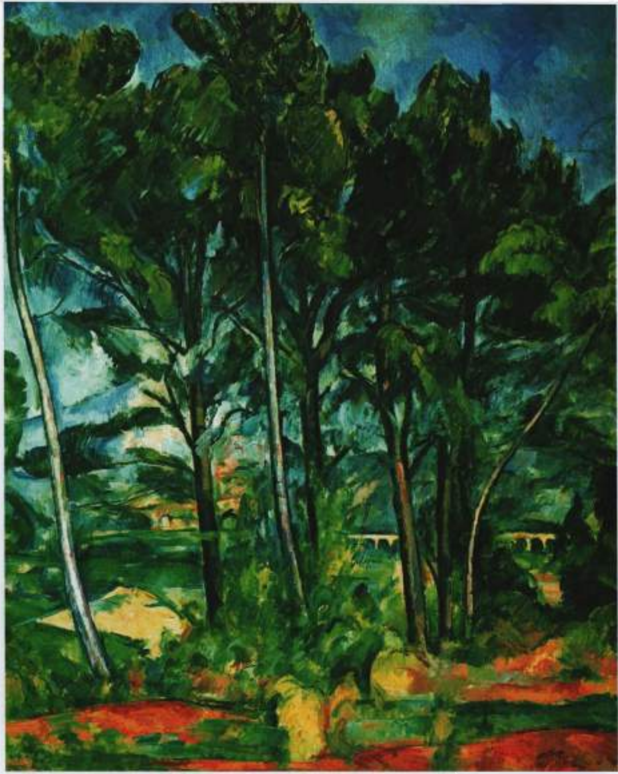
***Médan Yakınındaki Yamaç Manzarası*, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 81 cm**

Neredeyse karalanmış, doğrusal fırça izleriyle Cézanne, dokuyu ilk boya uygulamalarında betimlemiştir. Çok sayıda yeşiliyle, manzarayı yönlü ve hassas kromatik renklerden oluşan yatay hatlar kullanarak inşa etmeye başlamıştır. Belki de bu eser tamamlanmamış olduğundan veya bu onun üzerinde denemeler yaptığı bir metot olduğundan, boya sürüşü daha hafif dokunuşlu ve diğer eserlerinin çoğundan daha detaycı gözükür.



***Viyadük ve Çam Ağacı ile Arc Vadisi*, yaklaşık 1883-5, kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem, Graphische Sammlung Albertina, Viyana, Avusturya, 31 x 49 cm**

Suluboya Cézanne'a kompozisyonlarını özgürce çalışma olanağı veriyor, onu biraz daha serbest ve kendiliğinden hareket etmeye cesaretlendiriyordu. Hassas, karışımsız fırça darbeleriyle, yağlıboyayla mümkün olmayacağını düşündüğü bir parlaklık ve uyum ortaya çıkardı.



Su Kemeri (Ağaçlar Arasından Sainte-Victoire Dağı), 1885-7, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 91 x 72 cm

Güçlü, kısa fırça darbeleri ve koyu, parlak renklerle beraber mavi, yeşil ve alacalı eklemeler manzaranın ışığını ve formlarını betimler. Ötedeki manzaranın ağaçlar arasından göründüğü bu tür kompozisyonlarında Cézanne, son derece başarılıydı. Birçok sanatçı, ağaçların bir engele dönüştüğü böylesi kompozisyonlardan kaçınırken, Cézanne bunu bir uzmanlık haline getirdi.



Parktaki Kadınlar, 1885-90, kâğıt üzerine kurşunkalem, Philedelphia Museum of Art, ABD, 13 x 22 cm

İlk yeğeninin doğumu nedeniyle mutlu, fakat babasının ölümü, evliliği ve arkadaşlıklarını bitiren Zola'nın son kitabı *Eser* nedeniyle mutsuz olan Cézanne için 1880'ler özellikle çetin geçti. Resim yapmak, mekanik gereklilikleriyle, zihnini zorluklardan uzak tutmasına yardımcı oldu. Bu resim, günlük hayatın detaylarını betimlediği diğer birçok resimden biridir.

***Gardanne Manzarası*, yaklaşık 1885-6, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philedelphia, ABD, 64 x 99 cm**

Cézanne, Gardanne kasabasını ve onu çevreleyen kırsalı uzaktan, ağaçların bile binaların şekillerine uyum gösterdiği geometrik bir düzenleme yaparak anlatmıştır. Ve şöyle demiştir: "Doğa her zaman aynıdır, fakat onda bize göründüğü haliyle hiçbir şey sonsuza kadar varlığını sürdürmez. Sanatımız doğanın devamlılığındaki heyecanı tüm unsurları ve tüm değişken görünümleriyle betimlemelidir. Bize doğanın ebediliğini tattırmalıdır."





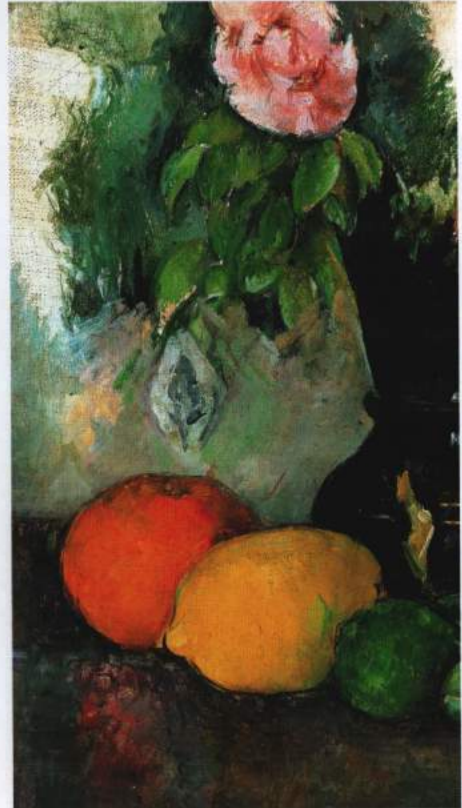
***Melon Şapkalı Otoportre*, yaklaşık 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka, 45 x 36 cm**

1860'ların ortalarına doğru Cézanne otoportrelerinde, burada da göründüğü gibi hafifçe arkaya dönerek izleyiciye bakan, karakteristik bir poz ortaya koymaya başladı. Şapkası ve paltosu içinde sanki aceleyle resmetmişçesine, dışarı çıkmak üzereymiş ya da henüz gelmiş gibi görünür, fakat diyagonal çizgilerdeki planlı fırça izlerini oluşturmak zaman almış olmalıdır.



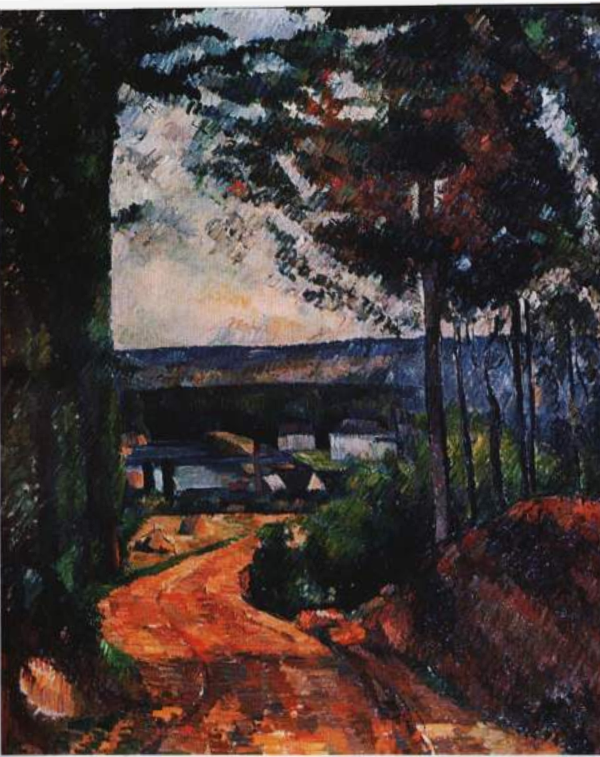
***Provence Kırsalı*, yaklaşık 1886, tuval üzerine yağlıboya, National Museum of Wales, Cardiff, Galler, 81 x 66 cm**

1886 yılında babası öldüğünde kendisine kalan hatırı sayılır miras sayesinde Cézanne'ın maddi problemleri sona erdi. Yine de zamanının büyük çoğunluğunu Jas de Bouffan'da annesine bakarak ve arazide resim yaparak geçirdi. Bu koruluk çalışması büyük olasılıkla orada resmedilmiştir. 1880'lerin ortaları/sonlarına doğru fırça darbeleri oldukça düzenli bir hal almıştır. İzlenimci zamanlarındaki parçalı, karışık çizgilerin yerini, hafif renk kontrastlarının oluşturduğu paralel çizgiler almıştır.



***Çiçekler ve Meyve*, yaklaşık 1886, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 35 x 21 cm**

Cézanne, hayatının büyük bir bölümünde halk ve eleştirmenler tarafından takdir edilmemiş olsa da, birçok sanatçı ona büyük değer verdi. Renoir hayretini şöyle dile getirmişti: "Bunu nasıl yapıyor? İki boyayı tuvale sürüyor ve sonuç hep başarı." Ayrıca "Tüm resim tarihinde Cézanne'la karşılaştırılabilecek bir ressam bulabileceğinizi sanmıyorum," diye eklemişti. Pissarro ise "Eğer resim yapmayı öğrenmek istiyorsan Cézanne'a bak," demişti.



***Göle Giden Yol*, yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Hollanda, 92 x 75 cm**

Cézanne kendi sanat pratiğinin birbiriyle bağlantılı üç boyutunu –görme biçimi, gördüklerini düzenleme biçimi ve bunun dışavurumu– ifade etme arayışıyla, görme ve renkle ilişkili bilimsel görüşleri inceledi. Bu incelemeleri onun geleneksel görme ve resmetme yollarından uzaklaşmasına yardım etti. Resimlerindeki birçok unsurun bozulmuş gibi görünmesinin nedeni bu olabilir.

***Madam Cézanne'ın Portresi*, 1885, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 46 x 38 cm**

Burada, her zamanki saç modeli ve koyu kıyafetleriyle Hortense hemen hemen 35 yaşında resmedilmiştir. Alışılmadık bir biçimde Cézanne onu düşünceli, belki de dalgın betimlemiştir. Hortense'i resmettiği pek çok portresinde duygu hali anlaşılmazdır, fakat bu resimde eğik kafası ve kalkık çenesi ona daha kendinden emin bir gürünüm verir. Solgun gökyüzüne karşı sonbahar renklerindeki yapraklar, bir açık hava sahnesi izlenimi verir.



***Provence'da Ev*, 1886, tuval üzerine yağlıboya, Indianapolis Museum of Art, ABD, 65 x 81 cm**

Sainte-Victorie Dağı aşağısındaki kırsalda yer alan, ağaçlar ve çatlamış duvarlarla yarı korunaklı bu çiftlik evi, yalıtılmış ve ıssız görünür. Kepenkleri indirilmiş pencereler ve alçak kapılar, manzaradaki parçalanmış izlerin tersine, keskin geometrik şekiller oluşturur. Hâlâ doğanın altında yatan temel yapıyı anlamaya çalışan Cézanne, arka planı, sadece ev ve ağaçların birkaç dikey çizgisiyle kırılan bir dizi yatay çizgiye dönüştürmüştür.





***Komodinli Ölüdoğa*, yaklaşık 1883-7, tuval üzerine yağlıboya, Fogg Art Museum, Cambridge, ABD, 62 x 79 cm**

Koyu renklendirilmiş arka plan sayesinde öndeki nesnelerin parlaklığı izleyicinin dikkatini çeker. Renkler ve yerleştirilmiş objeler hem bir ahenk hem de kontrastlar oluşturur –yeşillere ve beyaza karşı alacalı kırmızılar ve sarılar; meyvenin, örtünün ve kapların kavislerini çevreleyen mobilyanın düz hatları gibi. Bu, Cézanne'ın daha önceki ölüdoğalarından çok daha karmaşık bir ölüdoğadır, fakat yine de güçlü ve dengelidir.

***Manzara*, 1885, kâğıt üzerine suluboya ve kurşunkalem izleri, Philadelphia Museum of Art, ABD, 13 x 22 cm**

Cézanne'ın eskizleri ölümünün hemen ardından çoğunlukla göz ardı edilmişse de, o zamandan bu yana yeniden değerlendirilegelmiştir. Diyagonal, paralel ince çizgiler, yağlıboya resimlerindeki fırça izlerini çağrıştırsa da, nesne kenarlarında ve tondaki geçişler daha çizgisel bir üsluptadır. Doğayı içgüdüsel bir biçimde algıladığı, çizgilerinden ve kâğıdın beyazını uzam ve ışığı anıştıracak şekilde kullanışından bellidir.



Jas de Bouffan'daki Çiftlik, **yaklaşık 1885, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadephia, ABD, 58 x 72 cm**

Cézanne Jas de Bouffan'a oldukça aşina olduğundan, buradaki farklı boyutları –örneğin mimari ve onu çevreleyen ağaçlar arasındaki karşıtlığı– keşfederken daha önce denemediği manzaralarda olamayacağı kadar rahattı. Orta mesafedeki odak noktasıyla bu kompozisyondaki biçimsel sadelik; ufak, kabataslak fırça darbelerine kontrast oluşturan parlak renklerle pekiştirilir



Armutlu Ölüdoğa, 1885, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 38 x 46 cm

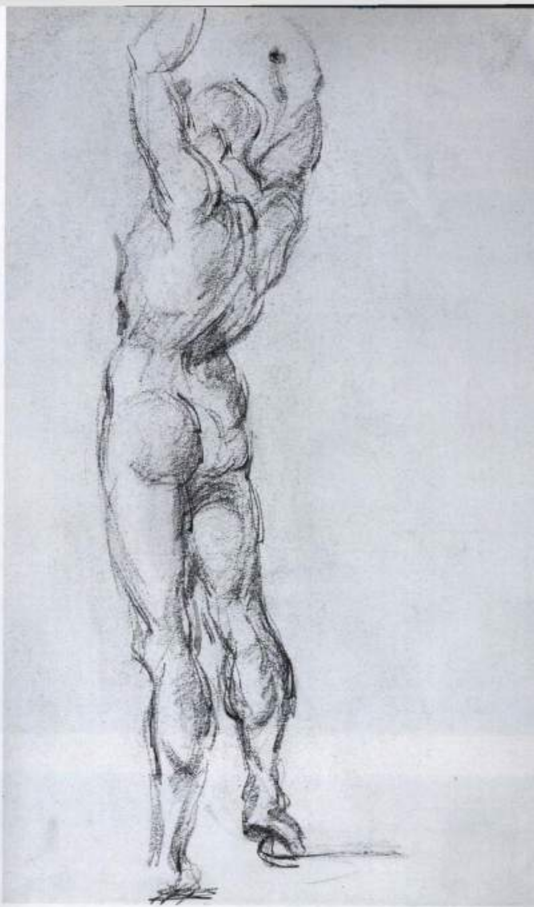
1880'lerin ortaları itibariyle Cézanne, nesneleri çevreleyen alanlara daha fazla yoğunlaşmış, hatta nesneler kadar önemli hale getirmiştir. Armutlar, tabak ve örtü arasındaki alanlar meyvelerin oldukça yuvarlak olan biçimlerini tekrarlayacak ve geliştirecek ritmik, diyagonal fırça darbeleri ile boyanmıştır.





Vazodaki Çiçekler, yaklaşık 1885-8, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 56 cm

Konusu bakımından *Mavi Vazo* (71. sayfada görülebilir) ile benzer olsa da, üslubu bütünüyle farklıdır ve Cézanne'ın kişisel algılarını keşfetmek ve dışavurmaktaki sınırlarını sergiler. Diğer mavi vazo resmine nazaran daha asimetriktir ve daha serbestçe uygulanmış boyalar sayesinde hesaplanmamış ve daha kendiliğinden görünür. Oysaki iki eser de aynı şekilde dikkatlice planlanmıştır.



***Ayakta Duran Erkek Çıplak, Luca Signorelli'den esinle*, 1885-90, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 22 x 13 cm**

Erkek çıplak betimlemesi 19. yüzyıl akademi eğitiminin merkezindeydi. Cézanne'ın eğitimi bu tür beceriler konusunda kısıtlı olsa da, çalışmaları ona bir temel kazandırdı. Cézanne'ın birçok çalışması gibi bu resim de Luca Signorelli'nin (ilk olarak 1470-1523 yıllarında belgelenen) bir eserinden esinle resmedilmiştir. Neredeyse Cézanne'ın tüm figürlerinde olduğu gibi, bu unsurlar onun erkek yıkananlar resimlerinin pek çoğunda görülebilir.



***Testi ve Meyveli Ölüdoğa*, 1885-7, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 43 x 63 cm**

Cézanne şöyle demiştir: "Doğadaki silindir, küre ve koniyi, her şeyi uygun bir perspektife yerleştirerek görün ki bir nesnenin veya düzlemin her kenarı merkezi bir noktaya yönelsin. Ufka paralel çizgiler genişliği, yani doğanın bir kesitini, ufka dik çizgilerse derinliği verir. Fakat doğa, biz insanlar için, yüzeyden ziyade derinliktir."



***Sainte-Victorie Dağı*, yaklaşık 1887-90, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 64 x 79 cm**

Dengeli kompozisyonlarıyla Cézanne'ın resimleri, 1880'lerin sonlarında, artık görünenin yasalarını hiç takip etmiyordu. Tıpkı Bernard'a söylediği gibi: "Doğayı bizden önce kimsenin görmediği şekilde görmeliyiz." Burada birbirini izleyen sıcak ve soğuk renklerdeki desenli fırça darbelerinde olduğu gibi, Cézanne giderek alanı, kesişen düzlemlerin bütünleşik bir yapısı kılmaya doğru sıkıştırıyordu.



***Provence'da Bayır*, yaklaşık 1886-9, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra, İngiltere, 64 x 79 cm**

Bu kayalık bayırın nerede olduğu belirlenemedi; ancak bu açılı, çıkıntılı taş oluşumlar Provence'da bir taşocağını gösteriyor olabilir. Kariyerinin bu evresinde Cézanne, belki de daha fazla iç gözlem yapıyordu. Fakat aynı zamanda, resimdeki arayışları ve oluşturduğu kontrastlar –karmaşık ve basit, koyu ve açık, eğrisel ve düz, yumuşak ve sert, parlak ve hafif– konusunda kendine daha çok güveniyordu.



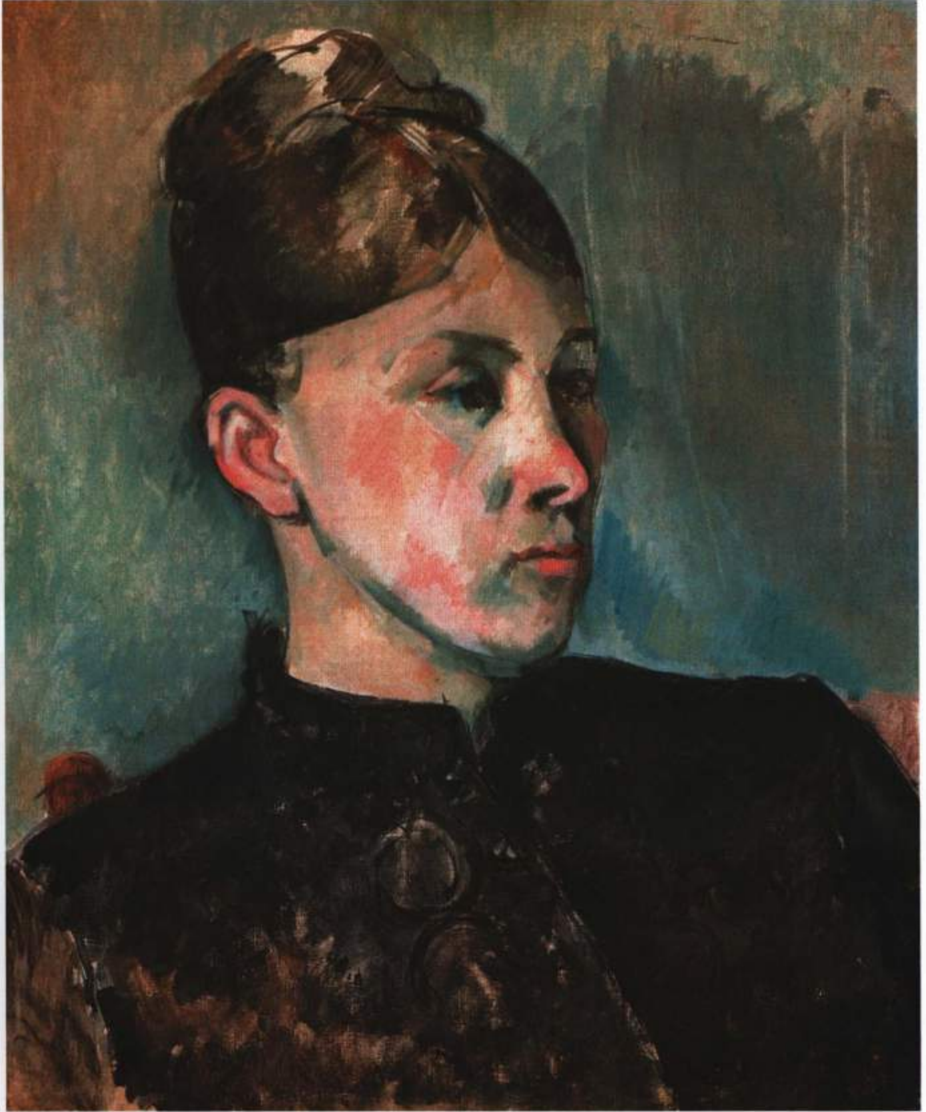
***Madam Cézanne*, yaklaşık 1886, tuval üzerine yağlıboya, Detroit Institute of Arts, ABD, 101 x 81 cm**

Bir kez daha donmuş, suratı tıpkı bir maske gibi ve renk "dokunuşlarıyla" pekiştirilmiş bir halde karşımıza çıkan Hortense, sıkıca kenetlenmiş elleri ve sanatçıyla ilişkisini ya da kişiliğini açığa vurmayan ruhsuz ifadesiyle, bir ikonun durağan kompozisyonunda oturur. Bazı eserleri kübizmi ne kadar etkilediyse, bu resmi de Amedeo Modigliani için doğrudan bir esin kaynağı olmuştur.

***Provence'da Ova*, yaklaşık 1886, tuval üzerine yağlıboya, Villa Flora, Winterthur, İsviçre, 59 x 81 cm**

Doygun renk yamaları görece geniş fırça darbeleriyle yan yana getirilmiş ve üst üste bindirilmiştir. Resmin genelindeki masiflik ve kalıcılık izleniminin aksine, farklı yönlere açı yapan bu fırça darbeleri canlı bir ritim oluşturur. Bu resim, Cézanne'ın uzamdaki şekiller arasındaki ilişkileri araştırmaktaki ısrarının, ölümünden sonra kübizmi nasıl etkilediğini açıkça gösterir.





Madam Cézanne'ın Portresi, **yaklaşık 1886-7, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 46 x 38 cm**

Bir zamanlar Matisse'e ait olan bu resmin konusu belki de her zamankinden daha nüfuz edilemezdir. Hortense'in duygusuz suratı, koyu kıyafetleri ve sert saç modeli izleyiciye karakteri ve ruh hali hakkında hiçbir ipucu vermez. Yine de bu resim, katışıksız renklerdeki ince fırça izleri ve kurucu fırça darbeleriyle uygulanmış farklı tonlardaki renk çeşitliliği şölenidir.



***Chantilly'deki Yol*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Toledo Museum of Art, ABD, 81 x 65 cm**

Küçük Paul Cézanne'a göre, babası beş ayını Chantilly'de geçirmişti. Oradayken beş eser üretti ve bunları 1899'da Vollard'a verdi. Bu eser mavi, yeşil, altın rengi, turuncu, sarı ve eflatun dahil geniş yelpazede zıt renklerle, nazikçe fakat sabırla boyanmıştır. Merkezi, simetrik kompozisyon Cézanne'a özgüdür ve ufuk çizgisindeki mavi taş çatıları vurgular.



***Domaine Saint Joseph Manzarası*, yaklaşık 1887, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 65 x 81 cm**

Her ne kadar tuvalde boşluklar olsa da, Cézanne'ın imzalamış olduğu ender eserlerden biri olarak bu resmin tamamlandığını düşündüğü varsayılabilir. Burası Aix ile Le Tholonet köyünü bağlayan yol üzerindeki Colline des Pauvres'dir. Cézanne'ın üslubu daha önceki izlenimci tarzını hatırlatır. Bu, o yıl Renoir'la Aix dolaylarındaki resim çalışmalarının bir ürünü olabilir.



***Dört Yıkanan*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhag, Danimarka, 72 x 92 cm**

Daha önceki yıkananlar resimlerindeki zarifçe ayarlanmış fırça darbelerinin yerini kalın, kesik çizgiler alır. Yapraklar ve figürler öne çıkarılmış gibidir, ancak küçük bir üçgen şeklindeki gökyüzü bir enerji hissi verir. Yıkanan figürler masif, yuvarlak ve etkileyicidir. Daha sonraları bu figürler, Matisse, Picasso gibi daha genç sanatçıların eserlerince "ödünç alınmıştır".

Marne Kıyıları, **1888, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 65 x 81 cm**

İzlenimcilerden ve diğer açık hava ressamlarından farklı olarak Cézanne'ın su imgeleri hareketsiz, neredeyse katıdır. O, devamlılığı yakalamak istediğinden, yansımalar parlamaz ve değişimler kaydedilmez. Bu eser de ağaçlarla çevrili, durağan bir kompozisyondur. Fırça darbeleri her şekle girer, aldatıcı bir biçimde kabataslak görünür, fakat aslında fazlasıyla dikkatli uygulanmıştır.





Saksıdaki Çiçekler ve Armutlar, **1888-90, tuval üzerine yağlıboya, Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere, 46 x 56 cm**

Masanın kenarı nesnelerin arkasından geçerken yüksekliği değişir; çünkü Cézanne, masayı tuvalin eğriliğiyle birleştirmek istemiştir. Bu tür bozulmalar bilinçlidir. Cézanne, üzerlerine kendi imgesini inşa etmek için geometrik formları vurgulama arayışında değildir, fakat her şeyin bu basit yapılardan meydana geldiğini izleyiciye hatırlatmak istemiştir.



***Mutfak Masası*, 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, Museé d'Orsay, Paris, Fransa, 65 x 80 cm**

Sanki masanın üstüne rasgele fırlatılmış gibi görünseler de, Cézanne tüm nesneleri dikkatle yerleştirmiştir. Kavrayışı yüksek bakışıyla, kendi derinlik, masiflik ve ağırlık anlayışını geliştirmek için her objeye ayrı bir görüş açısı seçerek, resimde hem etki hem de denge yaratmıştır. Yoğun ve sıkı bir çalışmadan sonra, eser içinde denge yaratabilmek adına her birini ayrı büyüklükte boyadığı objelerde bu modüle etkiyi geliştirerek, tuval boyunca küçük alanlar inşa eder.



***Marne Kıyıları*, yaklaşık 1888, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 71 x 90 cm**

Cézanne modellemeden değil, belirgin bir masiflik ve ağırlık yaratabilmek için her objeye uyguladığı renk değişimlerini tanımlayan ayarlamadan (modülasyon) söz edecektir. Burada, hafif renk nüanslarıyla yinelenen fırça darbeleri, yer şekillerini ve yansımaları keşfetmek için kullanılır. Cézanne her tuvale aynı özeni gösterir. Bir defasında Denis'ye şöyle demiştir: "İzlenimciliği müzedeki sanat eserleri gibi masif ve kalıcı hale getirmek istedim."



Madam Cézanne'ın Portresi, **1888, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Houston, ABD, 74 x 62 cm**

Bu resme bakıldığında akla nesnel analiz kavramı gelir. Bir kez daha Cézanne, karısının kol, gövde ve başının formunu basitleştirerek, onu mesafeli bir gözlemle çalışmıştır. Resim durgundur, ağırlıklı olarak mavi ve kahverengiyle boyanmıştır. Madam Cézanne'ın başı hareketsizdir; fakat arka plan ve yakası, kademeli ve dalgalı, sarmal bir şekilde kıvrılarak daha hareketli resmedilmiştir.



Sarı Koltukta Madam Cézanne**, 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, Fondation Beyeler, Riehen-Basel, İsviçre, 81 x 65 cm**

Cézanne, Damasko döşemeli sarı koltukta kırmızı bir elbise giymiş karısının bu portresinin üç farklı versiyonunu yaptı. Karısının hatları basitleştirilmiş ve elleri tam olarak resmedilmemiştir. Bütün resim hareketli renklerdeki dokunuşlarla boyanmıştır. Temelde üç ana renkten –kırmızı elbise, sarı koltuk ve mavi duvar– meydana gelen tablonun kompozisyonunda sayısız renk tonu vardır.



***Sainte-Victoire Dağı*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere, 67 x 92 cm**

Bu resim sayfa 78'deki manzaranın neredeyse aynısıdır. Aix'in batısından, dağın doruğundan yaklaşık 13 km uzaklıktan bakılmaktadır. Her zamankinden daha heyecanlı fırça darbeleri ve yumuşak renk nüanslarıyla doku önerilerinde bulunan Cézanne, ayrıca tuvale de açık krem bir astar çekmiş ve bunun –resmin genel ışığına katkı sağlayacak şekilde– kimi yerlerde görünür olmasına izin vermiştir.



***Yeşil Şapkalı Kadın*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 98 x 80 cm**

Cézanne'ın eserlerinde alışılageldiği gibi, kontrastlar oluşturulmuş, fakat bunlar uyum içinde sergilenmiştir. Renklerin eklemlenişi ve ışık, tuval boyunca ritmik bir desen oluştururken, koltuğun kenarındaki kavisli şekiller şapkada tekrar etmekte ve yatay çizgiler koltuğun arkasındaki ahşap kaplama şeritlerden, koltuğun tepesinden ve kadının ceketi boyunca uzanan çizgiden ayırt edilebilmektedir.



***Palyaço ve Soytarı*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 102 x 81 cm**

Resmin konusu, Mardi Gras olarak da bilinen İtalyan halk tiyatrosu Commedia dell'Arte'den alınmıştır. On altı yaşındaki Paul, babası için soytarı kılığında poz vermiştir ve arkadaşı Louis Guillaume de palyaçodur. Palyaço ve soytarı figürleri pek çok sanatçı tarafından resmedilmiştir, fakat genellikle kayıtsız ve eğlenceli bir tutumla. Cézanne, bunun yerine oğlanlara sert ve doğal olmayan bir görünüm vermiştir.



***Bellevue'deki Ev*, 1888-92, tuval üzerine yağlıboya, Museum Folkwang, Essen, Almanya, 65 x 81 cm**

Cézanne'ın kardeşi Rose 1881'de, Aix'in batısındaki Montbriant çiftliğinin sahibi Maxime Conil ile evlendi. 1886 yılı Aralık ayında, Louis-Auguste Cézanne'ın ölümünden sonra, Rose mirastan kendisine düşen payı 38.000 frank karşılığında komşu çiftlik Bellevue'yü satın almak için kullandı. Cézanne, ablası ve eniştesinin evini yağlıboya ve suluboyayla en az sekiz kez resmetti.



***Bellevue'deki Güvercin Evi*, yaklaşık 1888-92, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, İsviçre, 60 x 81 cm**

Sainte-Victorie Dağı'nın eteğindeki Bellevue, Arc vadisinin güzel manzarasıyla birlikte Cézanne'ın resim yapmayı en çok sevdiği mekânlardan biriydi. Alçak bir noktadan bakarak, hayli asil binanın görüntüsünü ve manzarayı yaratmak için araştırmacı bakışını ve yoğun çalışma metotlarını kullanmış, kendi görsel ve içsel algılarını yansıtmak için kararlı bir çaba sergilemiştir.



***Nehir Kenarında Kır Evi*, 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, İsrail Müzesi, Kudüs, İsrail, 81 x 65 cm**

İyi hazırlanmış bu görünümde Cézanne, geleneksel bir simetrik kompozisyon kullanmış; formları, sınırlı paletinden karıştırarak oluşturduğu çok sayıdaki renkle boyayarak sadeleştirmiştir. Bir kez daha, sudaki yansımalar bile kullandığı boyama üslubu nedeniyle katı ve durağan gözükmektedir. Kurucu fırça darbelerinin olgun bir formunun kullanıldığı kompozisyon, sakin ve kontrollüdür.



***Şeftaliler ve Armutlar ile Ölüdoğa*, 1888-9, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 60 x 90 cm**

Cézanne'ın değişen perspektifler ve bakış açıları kullanması sayesinde bu ölüdoğa, her objenin doğrudan tek bir bakış açısıyla yansıtıldığı resimlerden daha fazlasını sunar. Cézanne'ın gözlemlemiş olduğu gibi, "Ufka paralel çizgiler genişliği verir... Fakat doğa, biz insanlar için, yüzeyden çok derinliktir. Kırmızı ve sarılarla sunulan ışık titreşimlerine hava hissini verebilmek için yeterli miktarda mavilik ekleme ihtiyacı da bundandır."

***Likör Şişeli Ölüdoğa*, yaklaşık 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 57 x 66 cm**

Cézanne her konuyu aynı şekilde ele almıştır. Niyeti –hilekâr bir numara, aldatmaca olmaksızın– teknik aracılığıyla izleyicileri iki boyutlu tuval üzerindeki bir şekle baktıklarının farkına vardırmaktır. Bu amaçla, günlerini ölüdoğa düzenlemeler çalışarak geçirmiştir. Bu zengin renk ve biçim öbekleri de aynı şekilde ele alınmış, formlar dikkatlice gözlemlenip farklı bakış açılarından resmedilmiştir.





***Soytarı*, 188-90, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Art, Washington, DC, ABD, 92 x 65 cm**

Tıpkı *Palyaço ve Soytarı*'daki (196. sayfada görülebilir) gibi, Paul soytarı kılığında poz vermiştir. Bu eserinde Cézanne kostüme, şapkaya, tahta kılıca ve yalnız figürün yalıtımına odaklandığı için, Paul'ün suratı bir maske gibi duygusuz resmedilmiştir. En ahenkli imgeyi elde edebilmek için figüre ve arka plana yoğunlaştığı bazı Hortense portrelerine benzemektedir.



***Bellevue'deki Güvercin Kulesi,* 1888-92, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthalle, Basel, İsviçre, 64 x 80 cm**

"Ben bu ülkenin konturlarını tutkuyla seviyorum," diye yazmıştı, Cézanne. Üslubu değişmiş olsa da gayesi özünde aynı kaldı. 1888-1892 yılları arası, Conil'in Bellevue'deki evinden Güvercin Kulesi'nin üç resmini yaptı. Kuleyi kompozisyonun odak noktası haline getirebilmek için, onu daha koyu tonlardaki ağaçların karşısına yerleştirerek ve genişleterek masif, silindirik yapısını vurgulamıştı.

Bellevue'deki Güvercin Kulesi, 1889-90, tuval üzerine yağlıboya, Cleveland Museum of Art, ABD, 66 x 82 cm

Cézanne için güvenli bir cennet olan Bellevue, 1880'lerde oldukça sık ziyaret ettiği bir yerdi. Onu çevreleyen araziyi keşfetmişti, fakat dikkatini ancak bu on yılın sonlarına doğru arazideki binalara yöneltmişti. Selvi, zeytin ve çam ağaçları tarafından korunan ve arazideki en yüksek nokta olan bu güvercin kulesi, buranın en göze çarpan özelliklerinden biriydi.





Şapkalı Otoportre, 1890-4, tuval üzerine yağlıboya, Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya, 60 x 50 cm

Krem rengi astarlı tuval yamalarını fırça darbeleri arasından görünür kılan Cézanne, kendini her zamanki açıdan, yana doğru dönük ve sağ omzunun üzerinden baktığı haliyle resmetmiştir. Birçok çağdaşına göre onun eserleri anlaşılmazdı, fakat modern gözler için bu resim, dışavurumculuk, kübizm ve diğer birçok 20. yüzyıl akımının habercisidir.



***Kırmızı Yelekli Çocuk*, 1889-90, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 46 x 30 cm**

1888'den 1890'a kadar Cézanne ve ailesi Paris'te, Île Saint-Louis'de yaşadı. Babasından kalan servetin önemi, düzgün bir daire kiralamasına ve ara sıra modellere ödeme yapabilmesine olanak sağlamış olmasıydı. Bu modelin ismi Michelangelo di Rosa'dur ve Cézanne'ın dört resminde yer alır. Portre üstünkörü görünse de, bir eskiz değil tamamlanmış bir resimdir.



***Kırmızı Yelekli Çocuk*, 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, E. G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre, 80 x 65 cm**

Cézanne'a modellik yapmış olan bu genç İtalyan köylüsü, kırmızı yeleği, beyaz gömleği ve mavi boyunbağıyla yeşil, beyaz ve mavilerden oluşan arka plana karşı düşünceli bir ifadeyle oturmaktadır. Bu koyu renkler, düşünceli ruh haliyle doğrudan karşıtlık yaratmaktadır. Hâlâ resmin yapısını inceliyor olmasına rağmen, Cézanne burada alışılmadık bir şekilde daha öznel bir yorum denemiş, oturan kişinin ruh halini yansıtmak için kesişen diyagonallerden oluşan oldukça kontrollü bir desen kullanmıştır.



***Masadaki Testi ve Meyveler*, yaklaşık 1890-4, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Boston, ABD, 32 x 41 cm**

Nesnelerin özenli konumlandırılışı, güçlü bir gerilim hissi yaratır. Cézanne'ın daha sonraki tüm ölüdoğalarında formlar bozulmuş halde görünür; onları hafifçe değişen görüş açılarıyla resmetmiştir. Hayran olduğu ve gerçek gibi görünen Hollanda ölüdoğalardan farklı olarak, üç boyutlu gerçeklik ile iki boyutlu resim arasındaki farka dikkat çekmiştir. Bunlara "doğadan yapılandırmalar" diyen Cezanne, tüm şekillerin ve negatif alanların altında yatan geometriyi vurgulamıştır.



***Örtü Üstünde Meyve*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, Bridgestone Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya, 38 x 46 cm**

Hayatının sonlarına doğru Cézanne, şekillerin kenarlarını rahatlıkla göremediğini itiraf etmiştir. Dikey çizgileri çoğunlukla eğri çizdiğinden, bir çeşit astigmattan muzdarip olması muhtemeldir. Bu eserinde, beyaz kumaşa karşı güçlü bir şekilde parlayan renklerle konturlara vurgu yapmış ve onları belirgin ve kusursuz bir hale getirmiştir. Karşıt ve tamamlayıcı renkleri yan yana kullanmak konusunda Cézanne hep dikkatli olmuştur.



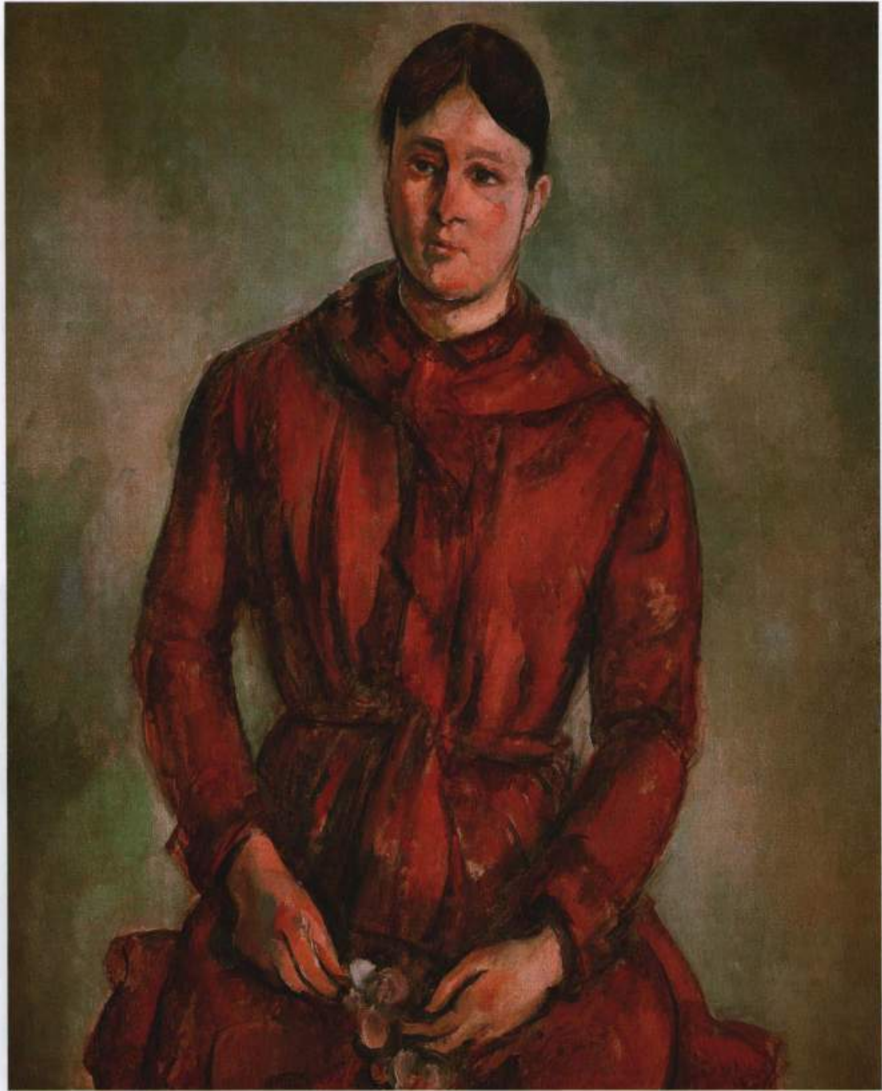
***Çaydanlık ve Meyve*, 1888-90, tuval üzerine yağlıboya, nerede olduğu bilinmiyor, 50 x 61 cm**

Cézanne, "Duygular üzerine temellenmeyen sanat, sanat değildir... Duygu ilkedir, başlangıç ve sondur; zanaat, amaç ve teknik; tüm bunlar ortadadır," demiştir. 1912'de Kandinsky onun ölüdoğaları nı incelemiş ve şöyle demiştir: "Cézanne onlara, sanatsal ve içten bir notaya dönüşen renkli bir ifade kazandırır ve onları uyumun matematiksel formüller yayan soyut notaları düzeyine yükseltir."



***Elmalı ve Çuhaçiçekli Ölüdoğa*, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 73 x 92 cm**

Gittikçe daha çok inzivaya çekilen Cézanne, ölüdoğaların na daha da fazla odaklandı. Arkadaşı Numa Coste, Zola'ya şöyle yazmıştı: "[Cézanne] iyi ve fiziksel olarak dayanıklı, fakat her zamankinden çok daha ürkek ve genç bir hal aldı. Jas de Bouffan'da Gülle [Cézanne'ın arkadaşlarının Hortense için kullandığı lakap] ile arası bozuk olan annesi ve görümcesiyle birlikte yaşıyor."



***Madam Cézanne'ın Kırmızı Elbiseli Portresi*, y.1890-4, tuval üzerine yağlıboya, Museu de Arte, São Paulo, Brezilya, 89 x 70 cm**

Hortense'in sarı koltuktaki üç resmine atfedilen tarihler değişse de, Hortense'in aynı kırmızı elbiseyi giydiği bu ve diğer resimlerin yaklaşık olarak aynı zamanlarda yapılmış olması olasıdır. 1890'lı yıllarda Cézanne formları uzamda birçok boya dokunuşuyla betimlemekte ustalaşmıştır ve bu portreler, bu yeteneğini daha da geliştirmesi için birer alıştırma niteliğindedir.



***Kahve Demliği ile Kadın*, yaklaşık 1890-5, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 131 x 97 cm**

Bu modelin Jas de Bouffan'daki hizmetkârlardan biri olduğu düşünülür. Kupa, kaşık ve kahve demliği, tahta kaplamanın yatay çizgileriyle beraber, kadının dik duruşunu dengeleyerek vurgular. Cézanne'ın o zamanlarda yapılmış her resminde olduğu gibi bu resimde de görüş açıları tuval buyunca değişir. Örneğin, kadın ve kahve demliği cepheden görülürken, masaya yukarıdan bakılmaktadır.



***Patlıcanlı Ölüdoğa*, 1893-4, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 73 x 92 cm**

Cézanne olgunlaştıkça, ölüdoğalarında formlar daha çarpıtılmış bir görünüme bürünüyordu. Buradaki gibi tanıdık nesnelerin gittikçe artan karmaşıklıkta düzenlenmesi, Cézanne'ın farklı görüş açılarına odaklanabildiği anlamına geliyordu. Örneğin, rafyayla bağlanmış kavanoz (11'den fazla resminde öne çıkar) cepheden ve daha yüksek bir görüş açısından resmedilirken, tabak yandan, limon önden görünür.



***Sarı Koltukta Madam Cézanne*, 1888-94, tuval üzerine yağlıboya, Art Institute of Chicago, ABD, 81 x 65 cm**

Bu portrenin bir diğer versiyonuna (194. sayfada görülebilir) kıyasla bu resim biraz daha geliştirilmiştir. Hortense'in hatları basitleştirilmiş ancak daha üslup sahibidir. İfadesi yine mesafeli ve nüfuz edilemez olsa da, önceki portrelere göre daha insanidir. Karısının sarı koltukta kırmızı elbisesiyle oturduğu açılı görüntü, bir ikonun dinginliğini hatırlatmaktadır.

Jas de Bouffan Yakınlarında Dalların Altında, 1890-4, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 92 cm

Cézanne manzara resimlerini çoğunlukla yakın mesafeden ve gökyüzü olmadan çizmiştir. Bu kompozisyon, neredeyse tuvalin yarısını bir tente gibi kaplayan yaprak yığınlarının yumuşattığı yatay ve dikey çizgilerden meydana gelir ve böylece desen ve kontrastların etkileri belirginleşir. Kontrastlar farklı boya uygulamalarıyla daha da vurgulanmıştır. Ağaç gövdelerinde sert ve güçlü, yapraklarda ise daha yumuşak ve çapraz fırça darbeleri kullanılmıştır.





İskambil Oynayanlar, 1890, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Rhode Island Museum of Art, Providence, ABD, 49 x 36 cm

Yaklaşık 1890 ve 1896 yılları arasında Cézanne, iskambil oyuncuları resimleri yapmıştır. Bu konuyu seçmesinin nedeni, iskambil oyuncularının (genellikle Jas de Bouffan'daki işçiler) temelde hareketsiz durmasıdır. İş önlüğünün rengini göstermek için birkaç hafif mavi suluboya dokunuşunun kullanıldığı bu eskiz, son boyamayı bekleyen birkaç eskizden biridir. Işık, hareketsiz ve düşünceli bir şekilde oturan adamın yüzüne vurmaktadır.

İskambil Oynayanlar Çalışması, **yaklaşık 1890-2, tuval üzerine yağlıboya, Worcester Art Museum, ABD, 32 x 35 cm**

Cézanne, elindeki kartlara dalmış adamı betimlemek için, küçük fırça darbeleri ile farklı renk düzlemlerinden karmaşık bir düzen kurmuştur. Bu eserde, basit bir konu enerjik bir şekilde resmedilmiştir. Cézanne adamın gövdesini, oyuncu bir sonraki adımına odaklanırken odayı dolduran huzur hissini ve onu çevreleyen hafif ışığı sert ve kısa çizgilerle aktarmıştır.





Manzaradaki Kiremit Çatılı Ev, **1890-4, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 55 x 79 cm**

Cézanne'ın üslubundaki evrim doğrusal ya da kesintisiz değildir. Bu kitaptaki birçok eserinde görülebileceği üzere Cézanne çoğunlukla –tıpkı kurucu fırça darbeleri gibi– bir şeyler denemiş, sonra daha önceki bir yaklaşımına geri dönmüş veya birden çok metodu bir arada kullanmıştır. Zamanla kendi ayırt edici üslubu oluşmuştur. Bu tamamlanmamış resim de bu teknikten bazı izler taşır. Çizgileri dikkatli, yönlü, farklı tonlarda ve katmanlıdır.



***Kırmızı Çatılı Ev*, 1887-90, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 73 x 92 cm**

Bu resim Cezanne'ın Paris'te Pissarro ve izlenimcilerle birlikte geliştirdiği parlak paleti ve serbest el kullanımını bir kez daha gözler önüne serse de, Cézanne bu üslubu sonradan geliştirdiği daha yapılandırıcı dokunuşlar ve daha da fazla renk nüanslarıyla birleştirmiştir. Burası Jas de Bouffan'dır. Resim, Cézanne'a özgü olan eğimli yatay ve dikey çizgileri ve kasten bozulmuş oranları sergiler.



***Şişeli ve Şeftalili Ölüdoğa*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, Stedelijk Museum, Amsterdam, Hollanda, 49 x 51 cm**

Burada yeniden daha izlenimci üslubuna geri dönse de, bu yumuşakça betimlenmiş ölüdoğa Cézanne'ın sonraki eserlerine ait keskinlik ve kararlılığa sahiptir. İnce uygulanmış boyanın aralıklarından görünen astarlanmış tuvale bakılırsa, muhtemelen tamamlanmamıştır. Belki de Cézanne bir noktada esere geri dönmeyi planlamış ya da neredeyse kare şeklindeki bu kompozisyondan pek tatmin olmamıştır.



***Masadaki Meyveler ve Süt Sürahisi ile Ölüdoğa*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç, 60 x 73 cm**

Eserin tüm unsurlarını aktarabilmek için bir kez daha yamalar halinde yerleştirilen uyumlu renkleriyle bu ölüdoğada, Cézanne'ın çoklu görüş açısı uygulaması açıkça görülebilir. Dış çizgileri nadiren kullanmış; yalnızca, konturdan ziyade gölge uygulamak için bazen farklı uzunluk ve kalınlıklarda kırık çizgiler kullanmıştır. Amaçladığı etki, göze çarpan fırça darbeleriyle pekiştirilmiştir.

***Köylü*, yaklaşık 1891, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 56 x 46 cm**

Cézanne, sadece modellerinin konturlarını çizmek ve bazı gölgeler ve renkler eklemek için bile bir hafta süren günlük seanslara ihtiyaç duyardı; bu yüzden de ona poz vermek muazzam bir sabır isterdi. Siyah konturları, gölgeleri ve mavisi baskın paletiyle bu portrenin cüretkârlığı çarpıcıdır. Cézanne'ın, Van Gogh gibi genç sanatçılar üzerindeki etkisini açık bir şekilde göstermektedir.



Aix Yakınındaki Büyük Çam, 1890-5, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 72 x 91 cm

Cézanne'ın resimlerinde çam ağaçları sıklıkla görülür, fakat tek çam nispeten az rastlanır bir temadır. Bellevue'deki vadiye ve küçük köye yukarıdan bakan, Conil ailesine ait Montbriant arazisinde resmedilmiş bu eser, Cézanne'ın ağaçlara olan saygısını gösterir. Yakın mesafeden bakarak, dalların oluşturduğu örüntüyü vurgulayan, çapraz şekilli bir kompozisyon meydana getirir.





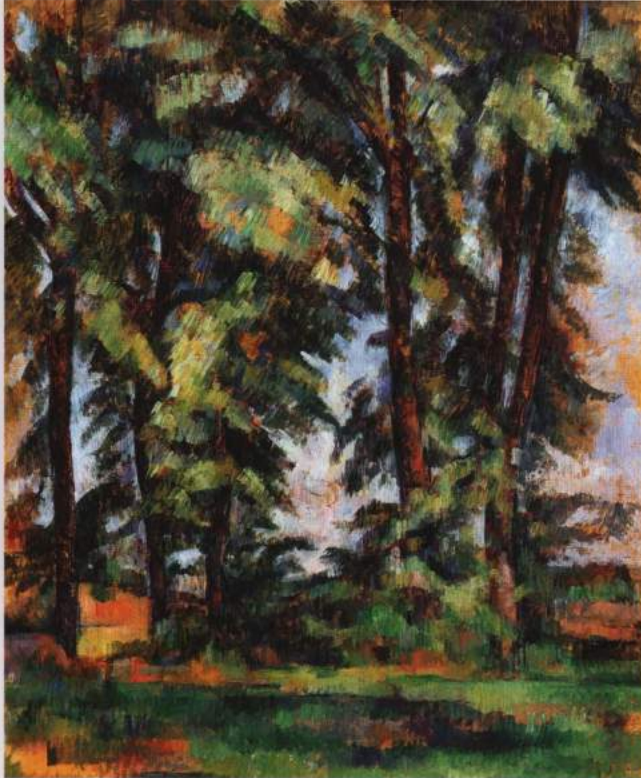
Tabaktaki Dört Şeftali, tuval üzerine yağlıboya, 1890-4, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 24 x 36 cm

Cézanne, meyvelerde ve arkadaki örtüde üç boyutlu bir izlenim yaratma amaçlı belirgin biçimde eğimli fırça darbeleriyle beraber, birçok farklı ton ve renkten oluşan son derece incelikli karışımlar kullanmıştır. Meyvelerin yakın plandan göründüğü bu resim, desen ve renkleriyle adeta ışıldamaktadır. Tekil çizgilerin netliği, meyveleri masiflik, doku, renk, kontur ve ton bakımından resimleyerek hem zenginlik hem de zarafet hissi yaratır.

***Kayık ve Yıkananlar*, y. 1890, tuval üzerine yağlıboya, Musée de l'Orangerie, Paris, Fransa, 30 x 125 cm**

Yumuşak ve parlak renkler içeren bu uzun, ince tuval, Cézanne'ın izlenimci üslubu ile ilerleyen dönemdeki, yan yana yerleştirdiği daha yekpare, küçük fırça darbelerinin bir bileşimini gösterir. İki yakadaki ağaçlar ve yıkananlar sahnenin bütünlüğünü sağlarken, gökyüzü ve siluet halindeki kayıklar genişlik nosyonunu uygular. Bu tablo, muhtemelen Chocquet'nin Paris'teki yeni evi için resmedilmiştir.





***Jas de Bouffan'daki Büyük Ağaçlar*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 73 x 59 cm**

Cézanne'ın paralel dokunuşlarının belirgin bir örneği olan bu eseri her zamanki gibi imzasız olsa da, tamamladığı tuvallerden biridir. Küçük ve özenle yerleştirilmiş fırça darbeleri, yoğun biçimde boyanmış ağaç gövdelerine ve zemine karşı güçlü diyagonaller oluşturarak, ağaçlar boyunca iki yönde yayılır. Bu paralel, uzun fırça darbeleriyle, bir yandan istikrarı ve ahengi aktarırken aynı zamanda güçlü bir gerilim hissi uyandırır.



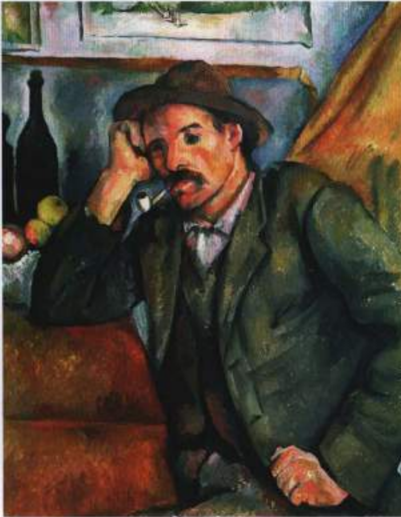
***Oturan Çocuk*, 1890-5, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 39 x 49 cm**

Cézanne'ın manzara resimlerinde, modeller nadiren açık havada poz vermiştir. Öyle görünüyor ki, Cézanne oğlunun kendisine modellik etmesini çok istemiş, fakat bu eskizden de anlaşılacağı gibi bunu yalnızca bir kereliğine gerçekleştirebilmiştir. Renk katmanlarından önce, fırçanın ucunu kullanarak ve tamamen kuru boyayla bazı temel konturların eskizini oluşturmuştur.

***Pipo İçen Adam*, 1891-2, tuval üzerine yağlıboya, Städtische Kunsthalle, Mannheim, Almanya, 93 x 74 cm**

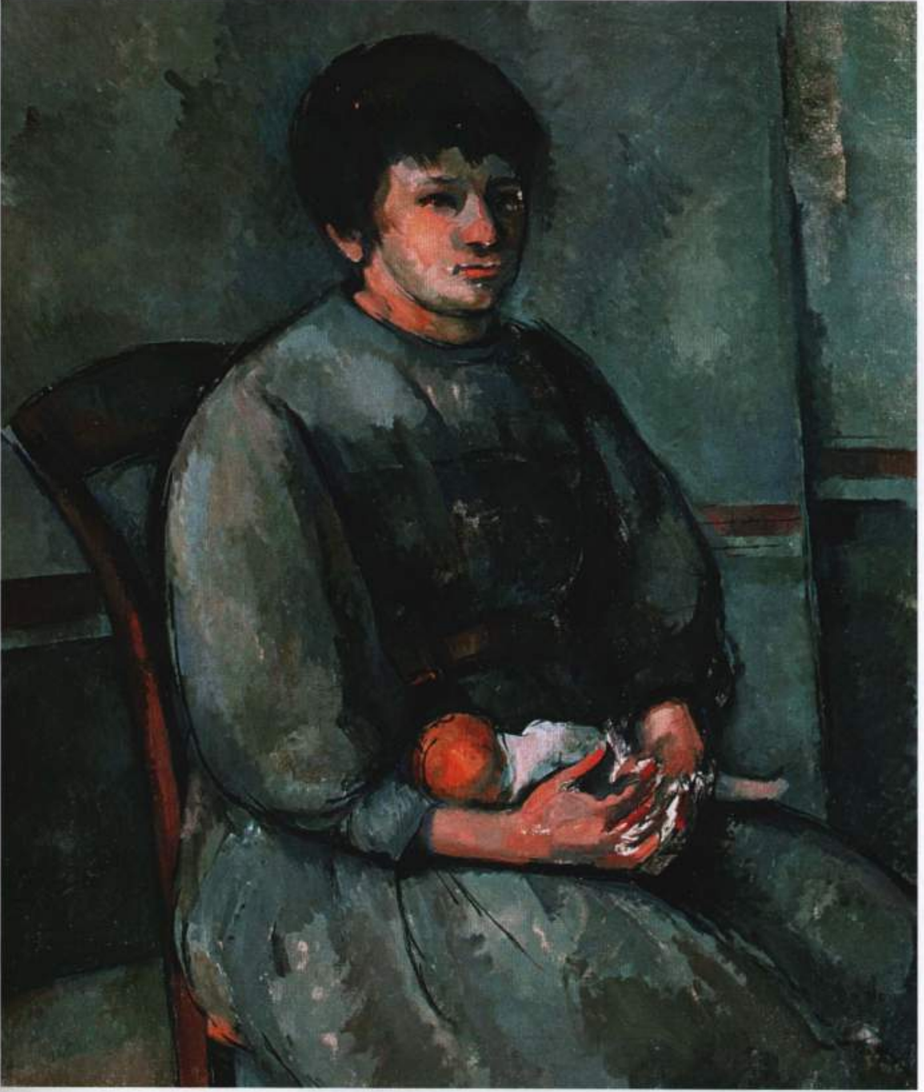
Cézanne, Alexandre Paulin'in dirseğine yaslanıp pipo içtiği üç farklı resmini yapmıştır. Paulin, Jas de Bouffan'nın mutfağında, *İskambil Oynayanlar* adlı resimde görünen kahverengi örtülü masaya yaslanmış şekilde oturmaktadır. Diyagonal pozu; giysilerindeki izler, parmaklarının açısı ve etrafındaki çizgi kontrastlarıyla pekiştirilmiştir.





***Pipo İçen Adam*, 1890-5, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 93 x 74 cm**

Pipo içen Paulin resimlerinin bu versiyonunda, dirseğinin hemen arkasında küçük bir ölüdoğa yer almış, şapkası geriye kaymış ve takım elbisesi gri tonlarda ele alınmıştır. Belki de, daha parıltılı renkler ve diyagonellere yapılan vurgu yüzünden bu resim yukarıdakinden daha az karamsar görünmektedir. Cézanne muhtemelen bu konuya değinerek şöyle demiştir: "Her şeyden çok, alışkanlıklarını hiç değiştirmeden yaşlananların görüntülerini seviyorum."



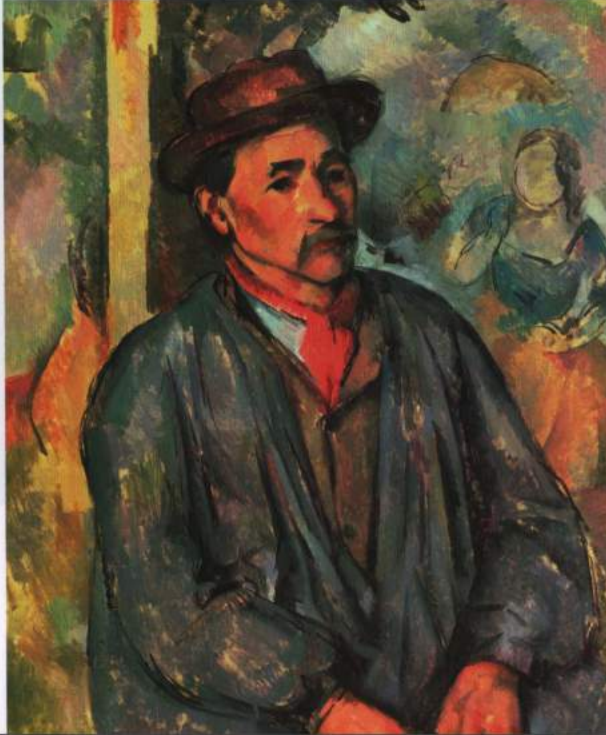
***Oyuncak Bebekli Kız*, yaklaşık 1902, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 96 x 72 cm**

20. yüzyıl dönümünde, Cézanne'ın kabul görmek adına verdiği savaş sona ermeye başlamıştı. Fakat sanatçı, sıkı bir hayran kitlesine sahip olsa da, hâlâ basında saldırıya uğruyordu. Yalnızca gazetecilerin iğneleyici yorumlarından dolayı değil, tehditkâr mektuplar ve isimsiz hakaretler yüzünden de inciniyor ve rahatsız oluyordu.



***İskambil Oynayanlar*, 1893-6, tuval üzerine yağlıboya, Musée de'Orsay, Paris, Fransa, 47 x 56 cm**

Cézanne, Le Nain kardeşlere atfedilen *İskambil Oynayanlar* adlı resmi Aix'teki müzede görmüştür. Bu konuda bir resim yapma fikri muhtemelen buradan gelmektedir. Şişe, resmi iki parçaya bölüp oyuncuların arasındaki rekabeti vurgulayarak bu eserin merkez eksenini oluşturmaktadır. Dengeli bir etki yaratmak için ahenkli bir renk çeşitliliği sağlamış; dikey, yatay ve diyagonal çizgiler kullanarak resmin yapısında gerilim yaratmıştır.



***Mavi Önlüklü Köylü*, 1892 ya da 1897, tuval üzerine yağlıboya, Kimbell Art Museum, Fort Worth, ABD, 81 x 65 cm**

Jas de Bouffan'dan bu işçi, aynı zamanda *İskambil Oynayanlar* için de poz vermiştir. Kontrast oluşturan mavi ve turuncu renkler ağırlıktadır. Bakışları tuvalin ötesine sabitlenmiş adam hareketsiz bir şekilde resmedilmiştir. Cézanne'ın genç arkadaşı Gasquet bu resim hakkında şöyle yazmıştır: "Jas de Bouffan'daki atölyede dayanıklı, iş aralarında dinlenen, yanık tenli ve geniş omuzlu işçi tuvalleri var."

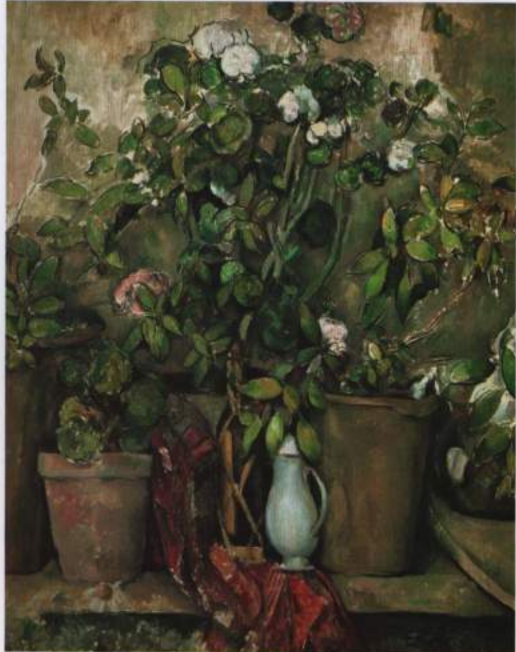


***İçki İçen Adam*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 46 x 37 cm**

Jas de Bouffan'dan başka bir işçiyi gösteren bu resimde Cézanne, adamın kahverengi kıyafetlerinin altını canlı bir maviyle boyamıştır. Bunun görüldüğü yerlerde renkler daha hareketlidir –bu, 16. yüzyılda Venedikli maniyeristlerin kullandığı bir numaradır. Gölgeler ve konturlar için kullanılan siyah, kırık fırça darbeleri ve değişken görüş açıları, Sainte-Victoire resimlerindeki üslubunu hatırlatmaktadır.

***Saksıdaki Bitkiler*, 1891-2, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 14 x 11 cm**

Nesnelerin resim yüzeyine bu kadar yakın oluşu, Cézanne için oldukça sıradışı bir adımdır. Yatay, dikey, eğik düzenlemeler ve yuvarlak organik formlarla güçlü desenler ve kontrastlar oluşturan Cézanne, nesneleri koyu konturlarla ve çeşitli –ağırlıklı olarak yeşil– tonlarla birbirinden ayırmıştır. Demlik ve şişe arasındaki kırmızı atkı, nesneleri seyirciye doğru yöneltmeye yardımcı olur.





***Küçük Yeşil Testi*, yaklaşık 1885-7, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Musée du Louvre, Paris, Fransa, 22 x 24 cm**

Cézanne'ın suluboyalarının çoğu, yağlıboyayla gerçekleştirdiği çalışmalarında keşfettiği sorunları incelediği eskizlerdir. Bu eserde, kullandığı özenli fırça darbelerinin resmi fazla kalabalık gösterdiğini fark edip, çok daha sade bir etki yaratabilmek için suluboya kullanmıştır. Bu dönemde ayrıca, suluboya paletindeki renkleri kısıtlayarak yeşil, mavi ve sıcak tonlarda bazı toprak renkleri kullanmıştır.



***Gardanne'dan Sainte-Victorie Dağı*, 1892-5, tuval üzerine yağlıboya, Yokohama Sanat Müzesi, Japonya, 73 x 92 cm**

Neredeyse tamamen izlenimcilerinki gibi uçucu renklerle boyanmış bu resimde, onların yarattığı geçicilik efektinden eser yoktur. Cézanne engebeli yüzeyi ve bölgenin temel konturlarını vurgulamak için kısa, dalgalı fırça darbeleri kullandığından, arazinin yapısı belirgin şekilde çizilmiştir. Bu türden yumuşak renkler kullanmak onun için sıradışı bir hamle olsa da, eserin tamamlanmamış olduğu düşünülürse, daha güçlü renkleri daha sonraki boya katmanlarıyla oluşturmak istemiş olabilir.



Elma Sepeti, Şişe ve Meyve, **yaklaşık 1892-4, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 73 x 92 cm**

Cézanne'ın en sevdiği iki kompozisyonu, piramit ve basamaklı düzenlemeyi birleştiren bu ölüdoğa, onun bilindik ve olgun üslubuna ait pek çok unsuru sergiler. Masa geriye çekilerek arka planla dik açı oluştururken masanın açısı ve bir manzaradaki dağa benzer dorukları olan kıvrımlı masa örtüsü hareket hissi uyandırır.



Château Noir Parkı'ndaki Değirmen Taşı, **1892-4, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD, 73 x 92 cm**

Cézanne'ın gölge çeşitliliği yaratabilmek için kullandığı kurucu fırça darbeleri, ton uygulamaları ve renk karışımları, kariyerinin bu aşamasında kusursuzluk seviyesine ulaşmıştı. Château Noir'ı çevreleyen ağaçlar bazı yerlerde neredeyse geçit vermezdi ve bu yüzden de çok az kişi oradan geçebilirdi. Bu da Cézanne'a, etrafa saçılmış kayalar ve yeşillikler üzerinden kendi ideallerini keşfederken yalnız başına geçirmeye ihtiyaç duyduğu zamanı vermişti.

Alçı Heykelli Ölüdoğa, **yaklaşık 1894, tuval üzerine yağlıboya, Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere, 71 x 57 cm**

Bu ölüdoğanın her yerinde karmaşa vardır. Örneğin, alçı Cupido (Puget'nin Cupido'sunun kalıbı) olduğundan daha büyük gözükmektedir. Yerdeki elma öndekiler kadar büyüktür ve duvara dayalı resim de olduğundan büyük resmedilmiştir. Zemin ise dikkat çekici ölçüde eğridir. Alttaki örtü arkadaki resimle birleşirken, soğanın olduğu yerde masa zeminle iç içe geçmektedir.





Mavi Perdeli Ölüdoğa, **yaklaşık 1893-4, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 42 x 72 cm**

1890'ların başlarından ortalarına kadar Cézanne, yaklaşımıyla birtakım şeyleri aştığından emindir, fakat tıpkı hayatı boyunca yaptığı gibi, yine hayranı olduğu eski sanatçılara gönderme yapar. Bu seride Cézanne bir kez daha Chardin'e gönderme yapmaya başlar. Onun resimlerine benzer şekilde, dümdüz masa ve kıvrılmış mavi örtü arasındaki kontrast gibi, birbirini kontrastlar üzerinden tamamlayan nesneleri eşleştirir.



***Ormadaki Kayalar*, yaklaşık 1893, tuval üzerine yağlıboya, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD, 73 x 92 cm**

1890'ların ortalarında Cézanne yağlıboyadan ziyade suluboya uygulamalarına benzer şekilde, oldukça ince boya kullanmaya başlamıştır. Resimdeki mekânın, daha önceki diğer manzara ressamlarının da konu ettiği Fontainebleau Ormanı olduğu düşünülmektedir. Cézanne, dik gövdeli ve kırmızımsı kabuklu İskoç palmiyeleriyle birlikte ormana yayılmış iri, gri-mor kayaları resmeden ilk sanatçıdır.



***Meyve ve Mavi Örtü*, yaklaşık 1890-3, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 25 x 36 cm**

Tamamlanmamış bu eserde Cézanne, nesnelerin masifliği, ağırlığı ve geçirimsizliğine odaklanmıştır. Ağır, mavi desenli örtünün koyuluğu, cesur renklerle boyanmış meyveleri öne çıkarır. Fakat en önemlisi, kumaş yüzyıllar boyunca pek çok defa resme konulmuş olsa da bu, daha önce bir örneğine rastlanmayan, sadeliği vurgulayan özgün ve ritmik bir düzenlemedir.



***Sainte-Victoire Dağı*, yaklaşık 1894, tuval üzerine yağlıboya, Cleveland Museum of Art, ABD, 72 x 92 cm**

Hayatının son yirmi yılı boyunca Cézanne, Saint-Victorie Dağı'nı defalarca resmetmiştir. Takıntılı biçimde ve giderek daha özgür bir üslupla bu dağı altmıştan fazla kez betimlemiştir. Bu eserde, ön plandaki ağaçları arka plandaki dağın formuna benzer şekilde biçimlendirmiştir. Sıcak ve soğuk renk katmanları ve ritmik fırça darbeleriyle bir mekân ve derinlik duygusu yaratmıştır.



***Kış Manzarası, Giverny*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, Philadelphia Museum of Art, ABD, 65 x 55 cm**

1894'te Cézanne Monet'yi Giverny'de ziyaret etmiştir. Buradaki bir otelde kalan Cézanne, içlerinde Mary Cassatt, Renoir ve Rodin'in de bulunduğu birçok sanatçıyla tanışmıştır. Bu tamamlanmamış bağ resmini oteldeki odasında bırakmıştır.



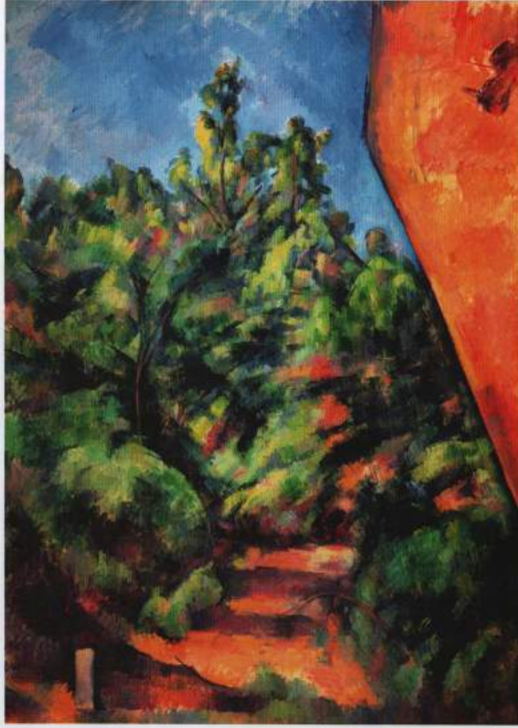
***Château Noir'ın Bahçesinden Sainte-Victoire Dağı Manzarası*, yaklaşık 1904, tuval üzerine yağlıboya, Edsel and Elanor Ford House, Grosse Pointe Shores, ABD, 65 x 80 cm**

Cézanne tuval boyunca birbirine zıt yönlerde değişken renkler kullanmıştır. Kirli beyaz bir zemin üzerinde çalışmış ve kalemle eskiz çizmemiştir. Tuvalin yüzeyini zengin mavi, gri, leylak ve yeşil varyasyonlarından oluşan hareketli bir ağla kaplamış, bu da yüzeyi canlandırarak sıradışı bir doku yaratmıştır. Château Noir'ın bahçesinden doğu yönüne bakıldığında görünen Sainte-Victoire Dağı, bir dizi dağın ardında yükselmektedir.



***Orman Yolundaki Baca*, yaklaşık 1879, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 56 x 46 cm**

1870'lerden ömrünün son yıllarına kadar Cézanne, takıntılı bir şekilde ağaçları, ağaçlıkları, ormanları, çalıları ve yaprakları incelemiştir. Açık havada hızla resmedilmiş etkisiyle bu çalışma, sayfadaki diğer resimlerden 20 yıl önce yapılmıştır. Onun izlenimci üslubunu açığa çıkaran bu eser, sonraki manzara resimlerini anımsatan kısa, paralel, diyagonal fırça darbelerinin uygulandığı uyumlu bir palete sahiptir. Titizlikle yapılandırılmış sonraki eserleriyle zıt olan tek şey, resmin aşikâr spontaneliğidir.



***Bibémus: Kırmızı Kaya*, yaklaşık 1895-7, tuval üzerine yağlı boya, Musée de'Orsay, Paris, Fransa, 92 x 68 cm**

Bibémus, Aix ve Saint-Victorie Dağı'nın arasında yer alır. Provence dağlarında bulunan pek çok antik taşocağından biridir. Cézanne, Zola ve Baille ile birlikte Bibémus'u keşfetmek için zaman harcamış, fakat çok daha yaşlı olduğu dönemlere kadar resmini yapmamıştır. Oldukça belirgin olan turuncu kaya; koyu yeşil, yoğun bitki örtüsü arasından özellikle dikkat çekmektedir ve formlar hem anıtsal hem de çevreyle ilişkilidir.



***Ölüdoğa*, yaklaşık 1895, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 61 cm**

Kalınca çizilmiş konturlar ve ince bir şekilde uygulanmış renklerle bu ölüdoğa, Cézanne'ın üslubunda yeni bir gelişme olduğunu göstermektedir. Cézanne bu eserini, muhtemelen Rouen Katedrali'ndeki Monet sergisini ziyaret ettikten sonra resmetmiştir. Monet'nin renk ve çizgiler aracılığıyla betimlediği atmosferik resimlerinden oldukça etkilenmiştir. Benzer şekilde bu eser de ışık, renk ve hacmin yanı sıra heykelsi ağırlığı irdelemektedir.



***Şeftaliler ve Armutlar*, yaklaşık 1895, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 37 x 44 cm**

Muhtemelen siyah, beyaz, üç ton sarı, üç ton mavi, üç ton yeşil ve iki ton kırmızıdan oluşan parlak renklerde bir palet kullanan Cézanne, bu eserinde bir kez daha çeşitli renk kuramlarından faydalanmıştır. Sıcak, soğuk ve tamamlayıcı renkleri bir araya getirerek hareket yaratmıştır. Tüm izlenimci ve ard izlenimciler bu kombinasyonları denemiştir.

Elma ve Portakallar, yaklaşık 1895-9, tuval üzerine yağlıboya, Musée de'Orsay, Paris, Fransa, 74 x 93 cm

1890'ların ortalarında Cézanne'ın ölüdoğaları, yalnızca daha karmaşık değil, aynı zamanda gelişimi açısından öncekilerden çok daha önemli olmaya başlamıştı. Bu eser, o zamanlar Paris'teki atölyesinde yaptığı altılı bir seridendir. Her resim, aynı porselen tabakları, çiçek desenli sürahiyi ve dökümlü kumaşı betimler. Tuval boyunca diyagonal bir hatta yerleştirilmiş ve farklı görüş açılarından resmedilmiş objeler, öne eğik bir şekilde görünmektedir.





Bahçedeki Büyük Vazo, yaklaşık 1895, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm

Yumuşak, sulu bir boya ve sarmal fırça darbeleriyle betimlenen bu eser, Cézanne'ın repertuvarında bir diğer sapmadır ve onu, soyutlamanın öncü isimlerinden biri haline getirmiştir. Özenle düzenlenmiş renk şeması ve dekoratif kompozisyonuyla muhtemelen Monet ile birlikte geçirdiği zamanlardan sonra resmedilmişti. Cézanne, büyük bir olasılıkla Monet'nin Giverny'deki bazı tuvallerinden ve bahçesinden etkilenmiştir.

Zencefil Küpü ve Meyveler, **1895-1900, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 72 x 59 cm**

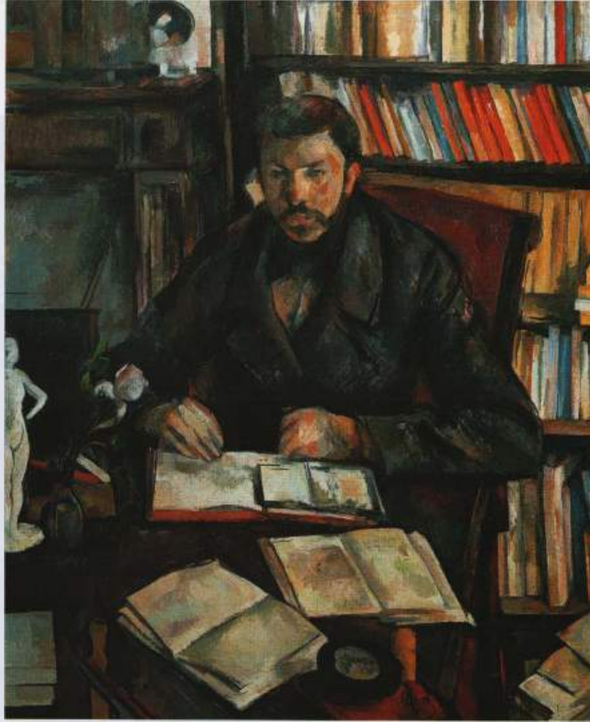
Cézanne'ın kullanmakta olduğu birleştirici, paralel fırça izleri, bu canlı ve sıkışık yerleştirmede daha da yakınlaşarak düğümlenmişlerdir. Renk kullanımları ve ton kombinasyonları önceki ölüdoğalara göre daha karmaşık ve cüretkârdır. Geriye dönüp bakıldığında, bozuk açılar ve perspektifler, düz çizgiler ve kırık fırça darbeleri kübizmin müjdecisi olarak görülebilir.





Masa, Peçete ve Meyveler, **1895-1900, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 44 x 54 cm**

Mekân ve derinlik, renk düzlemleri, akışkan konturlar ve gölgeler aracılığıyla betimlenirken, olgunlaşmış etli meyveler tuvalden düşecek gibi görünür. Kompozisyona pek çok perspektif hükmeder ve basit görünüyor olsa da, Cézanne'ın hayranı olduğu önceki birçok sanatçının eserleri kadar karmaşık bir ölüdoğadır.



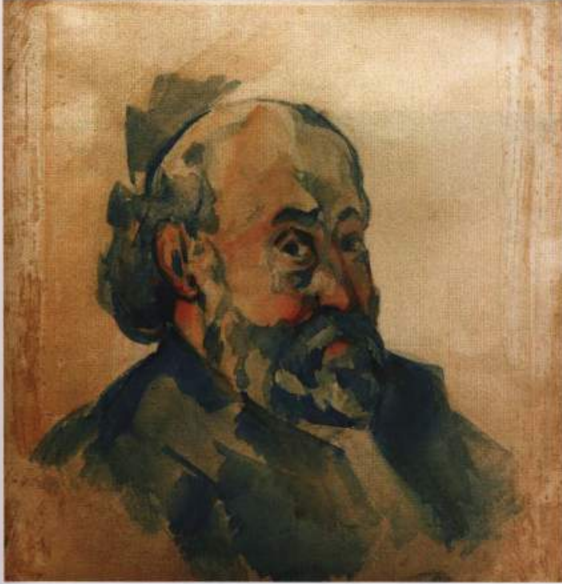
***Gustave Geffroy'nın Portresi,* 1895, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 116 x 89 cm**

Kariyeri boyunca Gustave Geffroy, Cézanne'ı öven pek çok makale yazmıştı. 1895 baharında Cézanne, teşekkür maiyetinde onun bir portresini yapmıştır. Merkezde duran Geffroy ve onu çevreleyen iş yaşantısına ait nesneler üçgen bir kompozisyon oluşturmaktadır. Fakat Cézanne, Geffroy'nın övgülerinin samimiyetine bir türlü güvenememiş ve resmi tamamlamamıştır. Yine de bu resim, sıradışı perspektifleri sayesinde pek çok genç sanatçıya ilham vermiştir.



***Ağaçlık,* 1890-5, tuval üzerine yağlıboya, Toledo Museum of Art, ABD, 100 x 81 cm**

Bir mektubunda Cézanne, Casquet'ye şöyle yazmıştır: "... sanat, tabiatta var olan renkleri olduğu gibi yansıtamayacağı için doğayı hiçbir zaman kopyalayamaz. Tabiatta renkler arasında var olan ilişkinin aynısını değil, yalnızca benzerini üretebilir." Burada da görüldüğü gibi, tabiatın renklerini elinden geldiğince taklit etmeye çalışmıştır.



***Otoportre*, yaklaşık 1895, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 28 x 26 cm**

Bu resim, Cézanne'ın bilinen tek suluboya otoportresidir ve yağlıboya için bir ön çalışma niteliğindedir. Kullandığı kurucu düzlemler ve hacimler öncekilere göre daha az açısaldır ve portrenin tamamı her zamankinden daha akışkandır. Renk yamalarının belirgin dış hatları yoktur. Bazı yerlerde birbirilerine geçmesine izin verilen renkler, geçiş yerleri oluşturarak daha yumuşak bir görünüm kazandırmaktadır.

***Joachim Gasquet'nin Portresi*, 1896, tuval üzerine yağlıboya, Narodni Galerie, Prag, Çek Cumhuriyeti, 66 x 55 cm**

Bu tamamlanmamış portrede Gasquet, 23 yaşında olmasına rağmen çok daha yaşlı gözükür. Gasquet'nin resimlerine olan hayranlığı Cézanne'ı etkilemiş, aynı dönemde babası Henri'nin de bir portresini yapmıştır. Joachim arkadaşlıklarının ilk dönemlerinde şöyle yazmıştır: "Onu her gün görüyordum. Beni Jas de Bouffan'a götürdü ve tuvallerini gösterdi. Beraber uzun yürüyüşler yaptık..."





Lac d'Annecy, 1896, tuval üzerine yağlıboya, Courtauld Institute Galleries, Londra, İngiltere, 65 x 81 cm

Bu eser, gökyüzü olmadan, genellikle yumuşak tonlarda mavi ve yeşil kullanılarak güçlü ve yönlü fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Cézanne bu eserini, İsviçre'ye yapmış olduğu ikinci gezisinde kaldığı Annecy Gölü kıyısındaki küçük Talloires kasabasında resmetmiştir. Oradan bir arkadaşına şöyle yazmıştır: "Kendimi oyalamak için resim yapıyorum; göl çok eğlenceli değil, ama çevresindeki dağlarla çok güzel..."



Meyve Bahçesi, yaklaşık 1895, tuval üzerine yağlıboya, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Jan Krugier ve Marie-Anne Krugier-Poniatowski Koleksiyonu, Cenevre, İsviçre, 33 x 47 cm

Cézanne'ın bir gözlemi de şöyleydi: "Çizim ve boyama birbirlerinden kesinlikle ayrı değildir; boyadığınız sürece çiziyorsunuzdur da. Renkler birbirleriyle ne kadar ahenkliyse, çizim de o kadar eksiksiz bir hal alır. Renkler zenginleştikçe formlar da tam hallerine kavuşur. Kontrastlar ve ton bağlantıları –işte size resmin ve modellemenin sırrı." Bu eserinde Cézanne, kalemle çizdiği hatları belirgin renklerle birleştirmiştir.

Marines'deki Yol, yaklaşık 1896, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 64 x 96 cm

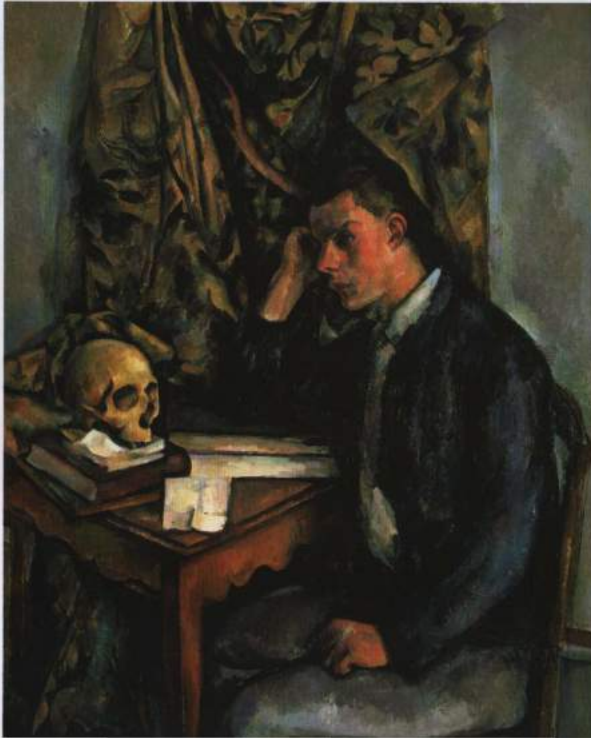
Geriye doğru uzanan bu resmin ön planını, kontrast renklerdeki paralel, yatay şeritler oluşturur. Cézanne'ın bu eserindeki fırça darbeleri birçok resmindeki kadar görünür değildir. Ayrıca bu darbeler, her zaman belirgin biçimde betimlenen öğeleri ve yüzeyi takip etmedikleri için sert görünümlerden bahsedilemez. Renk değişimleri aşamalı, ton değişimleriyse belli belirsizdir.





***Bibémus Taşocağı*, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm**

Cézanne'ın yapmış olduğu Bibémus Taşocağı tablolarının pek çoğu, büyük yarıkları, koyu yeşil bitkileri ve yaldızlı turuncu kayaları vurgulamak için cüretkâr formlar ve renklerle resmedilmiştir. Fakat aynı konulu diğer resimlerine kıyasla bu resim, Cézanne'ın 1870'lerin sonlarındaki daha yumuşak üslubunu hatırlatır. Taşocağının aşırı büyümüş bitkilerle kaplı ve ıssız olması, yalnızlığı tercih eden Cézanne'a cazip gelmiştir.



***Kafatası ve Adam*, 1896-8, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 127 x 95 cm**

Cézanne pek çok eserinde, özellikle de portrelerinde, bilerek duyguları yansıtmaktan kaçınmış olsa da, geç dönem bazı eserleri bu bütüncül nesnellikten uzaklaşmaya başlamıştır. Örneğin, genç adamın kafatasıyla birlikte oturduğu bu resimde melankoli belirgin bir biçimde hissedilir. Donuk ve karamsar ayrıntılar bu havayı pekiştirir. Cézanne'ın kafatasını eklemiş olması, sağlığının kötüye gidişini yansıtıyor olabilir.



***Château Noir'in Yukarısındaki Mağaraların Yanındaki Kayalar*, yaklaşık 1895-1900, beyaz kâğıt üzerine suluboya, Mattioli Koleksiyonu, Milano, İtalya, 30 x 45 cm**

Annesinin 1899'daki ölümü ve Jas de Bouffan'ın satılması, Cézanne'ın üslubunda değişiklik yaratmıştır. Château Noir bölgesinde, yarı zamanlı olarak bir konut kiralamıştır. Binanın etrafındaki parçalanmış ışık, manzarada birtakım renklere odaklanmasına neden olmuştur. Kâğıdın beyazlığının parlak noktalar oluşturmasına izin veren açık, parlak renklerle boyanmış bu suluboya resim neredeyse soyut bir çalışmadır.



***Bir Kızın Portresi*, yaklaşık 1896, tuval üzerine yağlıboya, Bükreş Ulusal Sanat Müzesi, Romanya, 35 x 46 cm**

Cézanne, muhtemelen Jas de Bouffan'daki çalışanlardan birinin çocuğu olan bu kızın en az iki portresini yapmıştır. Bir önceki sayfada bulunan resim gibi bu portre de sönük renklerle boyanmış ve parlak izlenimci palet bir kenara bırakılmıştır. Daha önce yaptığı portrelerdeki maske benzeri duygusuz yüzler yerine, kızın yüzünde üzgün bir ifade vardır.

Oturan Adam,
yaklaşık 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norveç, 103 x 76 cm

Cézanne'ın o dönem yaptığı portrelerden farklı olarak bu portredeki kişi ne köylü ne de bahçıvandır. Bu şahsın kim olduğu saptanamamıştır; fakat dengeli fırça darbeleri ve renklerle kapladığı tuvalde bütünlüklü bir kompozisyon kuran Cézanne, adamın sade vakarını vurgulamıştır. Resmin tümü, kırsal yaşamın zorluklarını anlatır gibi gözükmektedir.





Ağaçların Arkasındaki Köy,
yaklaşık 1898, tuval üzerine yağlıboya, Kunsthalle, Bremen, Almanya, 65 x 81 cm

1898 yazında Cézanne, her ikisi de Paris yakınlarında olan Montgeroult ve Marines'de resim yapmıştır. Burada, bazı tuvallerini satın almış olan sanatsever Denys Cochin ile tanışır. Bu canlı ve kontrollü resim renk pigmentleriyle dolu fırça darbeleri ile boyanmıştır. Fırça darbelerinin yönü yapraklı dalların, çatıların ve tarlaların oluşturduğu motifleri takip eder. Yapraklar arasında, binalara ait küp ve üçgen şekiller kendini gösterir.



***Bibémus'tan Sainte-Victorie Dağı*, yaklaşık 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Baltimore Museum of Art, ABD, 65 x 81 cm**

Eski eserlerine kıyasla daha yakından resmedilmiş bu tanıdık Sainte-Victorie Dağı görüntüsü, bir ölüdoğaya her zamankinden daha fazla benzemektedir. Resmin ana öğesi, etkili tonları ve formlarıyla taşocağıdır. Arkadaki dağ, Cézanne'ın masa örtülerine benzer. Turuncu kayalar, mavi gökyüzü, leylak tonlarındaki dağ ve yeşil ağaçlar bu karmaşık düzenlemeye hareket kazandırır.

***Yıkananlar için Çalışma*, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 73 x 92 cm**

Ambroise Vollard 1914'te yayımlanan Cézanne biyografisinde şöyle der: "Benim portremi yaptığı zaman Cézanne bazı çıplak resimler üzerinde de çalışıyordu... ayrıca Atelier Suisse'de daha önce yapmış olduğu bazı çizimleri kullanmış ve geri kalanı içinse müze anılarına başvurmuştu. Hayali, açık havada poz veren çıplak modeller kullanmaktı, fakat birçok nedenden dolayı bu olanaksızdı. En önemlisi de, giyinik olsa bile kadın, onu korkutuyordu."





***Büyük Boy Yıkananlar*, 1894-1905, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra, İngiltere, 127 x 196 cm**

Cézanne, büyük boy üç yıkananlar tablosunu eşzamanlı resmetmiştir. Figürlerin ahengine odaklanabilmek için doğalcılığı bir kenara bırakıp; masif formlar, mimari bir yapı ve birbiriyle harmanlanmış parlak renkler inşa etmeye yoğunlaşmıştır. Paleti beyaz, krom ya da metal sarısı, toprak sarısı, Napoli sarısı, parlak kırmızı, kök kırmızısı, kırmızı toprak rengi, kobalt mavisi, lacivert, gök mavisi, zümrüt yeşili, yeşil toprak rengi, çimen yeşili ve krom yeşili içermektedir.



***Ambroise Vollard'ın Portresi*, 1899, tuval üzerine yağlıboya, Musée du Petit-Palais de la Ville de Paris, Paris, Fransa, 100 x 81 cm**

Vollard, 1899'un Ekim ayı boyunca Cézanne'a poz vermiş ve "konsantrasyon çizgisi"ni kaybetmesine neden olan hareketleri yüzünden sanatçıdan sıklıkla azar işitmiştir. Joachim Gasquet şöyle anlatır: "Seansların pek çoğunda Cézanne yalnızca birkaç fırça darbesi yapmış, fakat oturan kişiyi bakışlarıyla aklına kazımaktan hiçbir zaman geri kalmamıştır. Ertesi gün Bay Vollard, tuvalin üç-dört saatlik yoğun bir çalışmayla ilerletilmiş olduğunu görmüştür."

Bereli Otoportre, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, Boston, ABD, 64 x 54 cm

Bu resim, Cézanne'ın son otoportresidir. İnzivaya ve yalnızlığa çekilmiş, huzuru ancak kendini sanatına adayarak bulabilmiş bir adamı gösterir. Mesafeli görünmesine rağmen, ifadesi melankolik değildir; olsa olsa, kendi halinde, gözünü uzaklara dikmiş ve belki biraz kederli gözükmektedir.





Çatılar, yaklaşık 1898, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 66 x 82 cm

Pontoise'ta Pissarro ile birlikte resim çizmeye başladığı dönemden beri ona cazip gelen konulardan birine geri dönen Cézanne, evlerin çatılarına odaklanmıştır. Bu motif, organik ve insan yapımı nesnelere ait açı, form ve biçimler arasında oluşan kontrastlar nedeniyle ilgisini çekmiştir. Bu tamamlanmamış tuval, bir kez daha, form ve mekân yaratmak için kullandığı birbirleriyle kesişen renk yamalarını nasıl inşa ettiğini yapım aşamasında göstermektedir.



***Gölet Üzerindeki Köprü*, 1898, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 64 x 79 cm**

Cézanne'ın zihnini meşgul eden, manzaranın niteliklerini aktarma endişesi, resim diline dönük kaygısıyla dengelenmiştir. Farklı yeşil tonlarında eğik, düz ve çapraz hatlarla taranmış bölgeler, lüzumsuz detayların elenmesiyle birlikte, Cézanne'ın köprünün ve ağaçların yapısını nasıl algıladığını vurgular.



***Kafatası Piramidi*, yaklaşık 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 39 x 47 cm**

Kafatasları, ilk eserlerinde görülmüş ve yıllarca gözden kaybolmuştur. 1898 civarında ondan fazla tuvale yeniden kafatası çizmiştir. Ölüm hakkındaki düşünceleri ve bunun "vanitas" (dünyevi varoluşun gelip geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı) geleneğiyle bağı hakkında çok şey yazılmıştır.

***Yeşil Testideki Şakayıklar*, yaklaşık 1898, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 58 x 66 cm**

Aslen bu resmin sahibi Georges Braque'dı. Bunu, kendisine ait bir kafatası resmi ve babasının yaptığı bir manzara resmiyle birlikte yatak odasına asmıştı. Bu resimden özellikle gurur duyuyordu ve ziyarete gelen kişilere resimden bahsederek onun, henüz tamamlanmamış da olsa, doğrudan ustanın elinden çıkmış olduğunu anlatıyordu. Daha yumuşak fırça darbeleri, Cézanne'ın kullandığı üslupların çeşitliliğini göstermektedir.





***Ormanın İçinde*, yaklaşık 1898-9, tuval üzerine yağlıboya, Museum of Fine Arts, San Francisco, ABD, 61 x 81 cm**

Ocak 1898'de Cézanne'ın arkadaşı Achille Emperaire ölmüştü. Bir önceki Ekim ayında da annesini kaybeden Cézanne bunalıma girmişti. Mayısta Degas, Cézanne'ın bir resmini satın almış, Vollard ise 60 resmini sergilemiştir. Bu tamamlanmamış tuval onun, manzaranın tüm inceliklerini ve renk kontrastlarını yakalayabilme arzusunu yansıtır.



***Bibémus Taşocağı*, 1898-1900, tuval üzerine yağlıboya, Museum Folkwang, Essen, Almanya, 65 x 81 cm**

Bibémus taşocağı, Château Noir ve Le Tholonet köyünden uzak değildi. Taşocağı yıllar boyunca taş işçileri tarafından gelişigüzel çalıştırılmıştı ve bazı taşlar muntazam geometrik şekillerde kesilmişken diğer alanlar hâlâ doğal hallerini koruyordu. Cézanne, form ve hatları bire bir izleyen kırık ve katmanlı fırça darbeleriyle çok sayıda girinti, çıkıntı ve oyuğu betimlemişti.



***Sanatçı Alfred Hauge'un Portresi*, 1899, tuval üzerine yağlıboya, Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach, ABD, 72 x 61 cm**

Cézanne bir öfke anında bu resme bir bıçak saplamıştır. Neredeyse nihai halini verene dek üzerinde çalıştıysa da, eserden hiçbir zaman memnun olmamıştır. Bu, onun en iyi eserlerinden biri değildir. Donuk renkler kadar parlak renkleri de rahatça kullanıyorduysa da, burada bunlar uyumsuz ve mat görünür ve portrelerinin çoğunda olduğu gibi, oturan kişinin duyguları eksiktir ve izleyiciyle ilişki kurmaz.

***Bibémus Taşocağı*, 1898, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 92 x 73 cm**

Cézanne'ın birbirine paralel fırça darbelerinin etkili ve keskin ritimleri, resim boyunca iç içe geçen fırça izleriyle canlı ve karmaşık bir mimari yapı oluşturur. Böylece Cézanne, daha önce görülmemiş bir sanat dili inşa eder. Burada her fırça izi, izleyicinin dikkatini, çalılık ve ağaçların derin yeşilliğinden taşocağının kehribar sarısı rengine boyanmış taşlarının oluşturduğu boşluklu alanlara kadar, kompozisyonun içine ve etrafına çeker.



***Su Kıyısındaki Ev*, 1898, beyaz kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 32 x 48 cm**

Cézanne 1898 yazını Fontainebleau, Montgeroult ve Marines'de geçirmişti. Buraları, onu tazeleyen ve resimlerine ilham kaynağı olan yerlerdi. Suluboya, onun rahatlamasına yardımcı oluyordu.



***Şeftaliler ve Karaf*, 1900, tuval üzerine yağlıboya, Langmatt Vakfı, Baden, İsviçre, 60 x 73 cm**

Diğer pek çok eserindekiyle aynı masa örtüsünü kullanan Cézanne, bu ölüdoğayı güçlü renklerle resmetmiştir. Biçimler diğer pek çok eserinde olduğundan daha az inceliklidir ve kompozisyon her zamanki kadar çarpıcı değildir. Desenli örtü, üzerindeki nesnelerle kontrast oluşturur, fakat Cézanne bu çalışmasından memnun kalmayıp resmi yarım bırakmıştır.

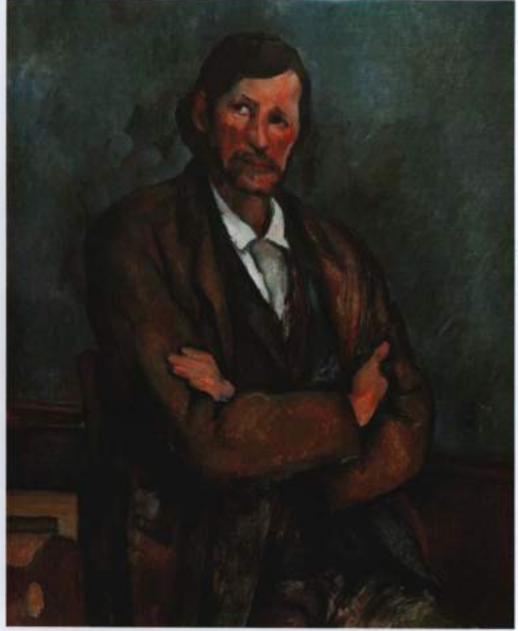


***Mavili Kadın*, yaklaşık 1900, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 90 x 74 cm**

Daha önceki pek çok kadın portresinden daha dinamik ve hareketli olan bu eser, alışılmadık bir şekilde, Hortense'e ait değildi, çünkü Hortense artık Cézanne için modellik yapmıyordu. Buradaki kadın daha ziyade üzgün, fakat ağırbaşlı görünür ve tıpkı kollarını kavuşturmuş, belki de kiliseye gitmek üzere hazırlanan adam gibi (yan sayfaya bakınız) şık giyimlidir. Modelin, Cézanne'ın ev ve yemek işleriyle ilgilenen Madam Brémond olduğu düşünülür, ama bilgi doğrulanamamıştır.

Kollarını Kavuşturmuş Adam, 1899, tuval üzerine yağlıboya, Guggenheim Museum, New York, ABD, 92 x 73 cm

Cézanne bu adamın kollarını kavuşturmuş halde iki portresini yapmıştır. Diğer portrede adam doğrudan tuvalin dışına doğru bakar ama aynı renk paletiyle resmedilmiştir. Model oldukça iyi giyimlidir ve kıyafetinin katmanları güçlü tonlar ve kontrast renklerle belirginleştirilmiştir. Cézanne, adamı bütün yönleriyle yansıtabilmek için bedenini ve suratını değişen bakış açılarından betimlenmiştir.





Köy Kilisesi, yaklaşık 1900, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 93 x 74 cm

Sayısız düzleme kat kat ve yan yana uygulanan ince boya tabakasıyla bu resimde Gardanne'daki köy kilisesi sanki bir kırkyama yorgandan fırlamış gibidir. Buna da henüz yapım aşamasında, tamamlanmamış bir eser olarak baktığımızda, Cézanne'ın uyguladığı farklı üsluplar hakkında daha derin bilgi sahibi olmamız mümkündür. Düz ve şekillendirilmiş yüzeyler, net fırça izleri ve çizgi, renk ve ton kontrastlarından oluşan desenlerle, durgunluk ve hacim etkisini aktarmaya başlamıştır.



***Üç Kafatası*, yaklaşık 1900, tuval üzerine yağlıboya, Detroit Institute of Art, ABD, 35 x 61 cm**

Bu oldukça küçük resim, güçlü tonlar ve uyumlu renklerle oluşturulmuştur. Güçlü ışık-gölge oyunu pek alışılageldik olmasa da, nesnelere bir anıtsallık katar. Kurucu fırça darbeleri ve hafif renk detayları, masiflik izleniminin yaratılmasına yardım eder.



***Château Noir Toprakları*, 1900-4, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra, İngiltere, 91 x 71 cm**

Cézanne bu dönemde sıklıkla kullandığı dingin renklerden oluşan paletine geri dönerek, Château Noir'ın kuzeydoğusundaki ıssız ve kayalık bir bayıra odaklanmıştır. Burayı betimlediği daha sonraki pek çok manzara resminde olduğu gibi, gökyüzü ağaçların arasından belli belirsiz görünmektedir ve karanlık, ormana hükmeder. Château Noir resimlerinin yanı sıra Cézanne, nadiren de olsa, Provence manzarasını da aynı kasvetli tarzla betimlemiştir.



***Karpuzlu Ölüdoğa*, 1900, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Fondation Beyeler, Basel, İsviçre, 32 x 48 cm**

Cézanne'ın birkaç nesneyi yakından resmettiği bu eseri, daha eski dönemlerde yaptığı basit ölüdoğa kompozisyonlarını hatırlatmaktadır. Ancak aradaki fark, kâğıdın parlak renklerdeki suluboyayla kaplanmış olmasıdır. Bu yolla, pek çok yağlıboya resmindeki parlaklığa benzer hareketli bir aydınlık yakalar. Suluboyayı kullanırkenki özgürlüğü ona yağlıboya resimleri için, form ve mekânın renklerle nasıl betimlenebileceği hakkında bilgi sunar.



***Elmalı, Karaflı, Şekerlikli Ölüdoğa*, 1900-2, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya, 48 x 63 cm**

Cézanne'ın buradaki üslubu yağlıboya resimlerindekine benzediğinden; kısa, kırık fırça darbeleri görülebilir. Suluboya resimlerinde alışılageldiği şekilde, kalem izleri nesnelerin konturlarını yaklaşık olarak göstermektedir. Formları belirtmek için nesneler hareketli suluboya dokunuşlarıyla örülmüştür. Kompozisyon boyunca sarı, koyu sarı, kırmızı ve mavi renkler yoğun bir biçimde kullanılmıştır.



***Oturan Köylü*, 1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 73 x 60 cm**

Cézanne modellerine zaman içinde giderek daha fazla cepheden poz verdirmiştir. Bu şekilde, daha evvel ikonalarda yapıldığı gibi, neredeyse simetrik bir kompozisyon yaratabilmiştir. Bu resimde adamın kolları, üst gövdesi ve kafası, arkasındaki duvar kâğıdında yinelenen bir baklava formu oluşturur. Adam yorgun ve düşünceli olsa da ağırbaşlı bir görünüm sergiler.



***Provence'daki Çalılar*, 1900-2, tuval üzerine yağlıboya, Fondation Beyeler, Basel, İsviçre, 80 x 65 cm**

Cézanne bu resimde, az miktarda boyayla ve karmaşık fırça darbeleriyle zengin bir yüzey yaratmayı başarmıştır. Neredeyse şeffaf ve parlak renklerle bu yağlıboya resim, son dönem suluboya resimleriyle ortak pek çok özellik taşır. Burasının neresi olduğu ve sanatçının bu eserini neden tamamlamadığı tam olarak bilinmemektedir. Fakat bu tamamlanmamış haliyle eser tazeliğini ve enerjikliğini korur.



***Sainte-Victoire Dağı*, 1900-2, kâğıt üzerine kurşunkalem, guaj ve suluboya, Musée d'Orsay Paris, Fransa, 31 x 48 cm**

Annesi öldükten ve Jas de Bouffan'ı kaybettikten sonra Les Lauves'da inşa ettiği yeni atölyesinde çalışırken, Sainte-Victoire Dağı'nı pek çok defa resmetmiştir. Bu suluboya resim, doğrudan atölyesinin penceresinden bakarak resmettiği pek çok eserden biridir. Soğuk mavi, eflatun, uçuk pembe ve koyu sarı tonlarında, mesafeli ve incelikli bir manzara yaratmıştır.

***Büfe Üzerinde Elmalar*, yaklaşık 1900-6, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 48 x 62 cm**

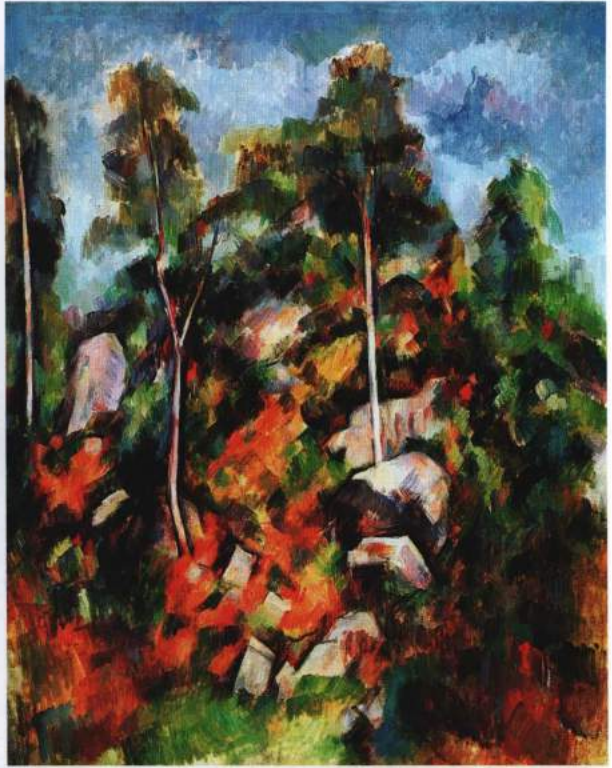
20. yüzyılın başlarında Cézanne, suluboyayla oldukça büyük ve abartılı biçimde parlak olan küçük bir grup ölüdoğa resmeder. Önceki suluboya resimlerinin pek çoğuna kıyasla boyayı daha akıcı bir şekilde ve daha yoğun renklerle uygular. Boya uygulaması öncesi ve esnasında mutlaka yaptığı genel kalem çizimleri, konturları belirginleştirir.





***Les Lauves'daki Atölyeden Aix Katedrali*, yaklaşık 1904-6, beyaz kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 32 x 47 cm**

Les Lauves'daki atölye, Cézanne'a kapıdan bile çıkmadan Aix'in panoramik bir görünümünü resimleyebilme imkânı sağlamıştır. Cézanne özgürce uyguladığı suluboyayla manzaranın onda yarattığı duyguyu yakalamıştır. Ona göre "duygu" hem doğada hem de zihindedir, fakat aynı zamanda fırça darbeleriyle ifade edilebilir. Böylece bu duygunun izleyici tarafından algılanabileceğini umar.



***Kayalar ve Ağaçlar*, 1900, tuval üzerine yağlıboya, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD, 80 x 64 cm**

Cézanne'ın başlıca çabası resimdeki uyum ve dengeyi yakalamaktı. Her gün tuvallerine yeniden bakacak ve öncekilerin üzerine yeni renkler sürecek, bütün resim boyunca fırça darbelerinin renklerini, uyumunu ve ölçülerini ayarlamaya çalışacaktı. Bu, oldukça fazla zaman ve emek harcamasını gerektiriyordu. Her renk uygulamasında, bunun eserin geri kalanı için öngördüğü şeyle uyumlu olduğundan emin olmak zorundaydı.



***Provence'da Sabah*, 1900, tuval üzerine yağlıboya, 1900-6, Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD, 81 x 63 cm**

Kariyerinin bu aşamasında eserlerinin konularına oldukça aşina olmasına karşın Cézanne, betimlediği her şeyin karşısına oturup günlerce çalışmaya devam etti. Hiçbir zaman olanla yetinmeyip, resimlerinin yüzeysel görünümlerin ötesini ifşa etmesi ve kalıcı olması için yollar aramayı sürdürdü. Courbet'ye hayranlık duysa da, sanatta doğalcılığın artık geçerli olmadığına inanıyordu.

***Şekerlik ve Meyveli Ölüdoğa*, yaklaşık 1900, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 46 x 36 cm**

Her nesnin şeklini alan, üst üste binmiş minik fırça darbeleriyle, parlak renklere sahip bu ölüdoğa, ışıldayan bir imge yaratır. Fakat her zamanki gibi, Cézanne'ın arayışı, renkli bir resimden çok daha fazlasıdır. Eğri yüzeyler, vurgulu gölgeler, parlak dokunuşlarla bu geç dönem kompozisyon, Cézanne'ın tüm hayatı boyunca araştırdığı ve çözmeye çalıştığı meseleleri ortaya serer.



***Bibémus*, yaklaşık 1894-5, tuval üzerine yağlıboya, Guggenheim Museum, New York, ABD, 72 x 90 cm**

Bibémus'taki bu terk edilmiş taşocağı, Cézanne'ın mekânsal inşa ile optik etkiler arasındaki farka dair incelemeleri için oldukça uygundu. İncelikli boya uygulamalarıyla burasının pek çok farklı görünümünü resmetti. Coşkulu dokunuşları ve tamamlayıcı renklerden oluşan kırık yamalarıyla, kilim gibi zengin bir doku yarattı.

***Yıkananlar*, 1899-1900, tuval üzerine yağlıboya, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 22 x 34 cm**

Bu hareketli ve dinamizm yüklü çalışmada arka plan, ağırlıklı olarak, her biri canlı ve belirgin olan dikey fırça darbeleriyle betimlenmiştir. Figürlerdeki boya uygulamaları göze çarpmaz ve konturları hafif eğrilerle biçimlendirilmiştir. Eser, koyu renkler üzerine daha açık mat renklerle oluşturulmuştur.





***Orman*, 1902-4, tuval üzerine yağlıboya, National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada, 81 x 66 cm**

Cézanne, iyi bildiği mekânları resmetmeye devam etmiş olsa da, nadiren tekrara düşer. Sainte-Victoire Dağı resimlerinde dahi tekrarlardan kaçınır. Aix yakınındaki bu orman, oldukça iyi bildiği ve sıklıkla resmettiği bir yerdir. Fakat bu, daha önceki her şeyden tamamen farklıdır. Baskın biçimde düz fırça darbeleriyle açılı boya yamalarını tuval boyunca homojen biçimde uygular.



***Mavi Manzara*, 1904-06, tuval üzerine yağlıboya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya, 102 x 83 cm**

1904 yılında Paris'te düzenlenen ikinci Sonbahar Salonu'nda bir oda tamamen Cézanne'a ayrılmıştı. Emile Bernard bir aylığına Aix'te onu ziyaret etmiş ve genç sanatçıların ona duyduğu hayranlığın farkına varmasını sağlamıştı. Bernard, resim yaptığı tüm mekânlarda Cézanne'a eşlik etmişti. Aynı yılın ilerleyen aylarında resmedilmiş olan bu eser, tercih ettiği ışıltılı renklerle kışkırtıcı bir kompozisyon sunar.



***Orman Yolundaki Dönemeç*, yaklaşık 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 81 x 65 cm**

Ağaçlıklı yolun koyu sarı rengi, Bibémus taşocağının yakınlarına işaret eder. Fırça darbelerinin hepsi neredeyse dik bir şekilde ve dokuyu ifade etmekten kaçınarak uygulanırken, ormanın renk planı açık yeşilden koyu mavi-yeşile doğru ilerler. Bu eser, 20. yüzyılda birçok sanatçının üzerinde denemeler yapacağı soyutlamanın habercisi niteliğindedir.

Les Lauves'dan Sainte-Victoire Dağı, 1902-6, birbirine yapışık iki parça beyaz kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, özel koleksiyon, 33 x 72 cm

Bu yumuşak tonlardaki suluboya resminde bile Cézanne geniş bir ovada yükselen Sainte-Victoire Dağı'nın görkemini yansıtmayı başarır. Bu yeni görüş açısının kaynağı, Aix'in kuzeyindeki bir tepe, yeni atölyesinin bulunduğu Les Lauves'un zirvesidir. Sıradışı panoramik formülün kökeni, 18. yüzyıl İngiliz manzara ressamlarının topografik eskizlerine dayanır. Minimal çizgiler ve detaylarla dağın engebeli formu, arka planda hâlâ görülebilmektedir.





Çiçekler, Delacroix'dan esinle, 1902, tuval üzerine yağlıboya, Puşkin Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova, Rusya, 77 x 64 cm

Bu eser, Vollard'ın 1902 yılında Cézanne'a verdiği, Delacroix'ya ait suluboya resmin bir kopyasıdır. Parlak renkteki çiçekler, koyu arka plan üzerinde parlamaktadır. Cézanne son derece kontrastlı bir palet kullanarak, katışıksız renkleri kendine özgü bir dokunuşla uygular ve şöyle der: "Teknik, doğayla temas halinde gelişir. Kişinin hissettiklerini ifade edebilme arayışına, hislerini kişisel bir estetiğe dönüştürmesine dayanır."

Les Lauves'daki Bahçe, yaklaşık 1906, tuval üzerine yağlıboya, Phillips Koleksiyonu, Washington, ABD, 65 x 81 cm

Les Lauves'daki atölye yarım hektarlık bir arazide yer alıyordu. Cézanne burada kendine bir teras yaratmıştı. Aşağıya baktığında bahçeyi, yukarıya baktığında ise Aix manzarasını görebiliyordu. Bu manzara, duvarlarla çevrili terastan, Aix'in ötesindeki dağları betimler.





***Yıkananlar*, yaklaşık 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 74 x 93 cm**

Bu büyük yağlıboya eskizi, biri sayfa 234'te yer alan aynı konudaki diğer iki resimle yakından ilişkilidir. Bu resim üçü arasında en küçük ve en taslak halinde olanıdır. Her birini model olmaksızın resmetmiştir. Cézanne, bu konuyu seçme nedeninin göz ve nesne arasındaki gerçek uzaklığı yansıtmak olduğunu söylemiştir.



***Çaydanlıklı Ölüdoğa*, yaklaşık 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, National Museum of Wales, Cardiff, Galler, 61 x 74 cm**

Cézanne, daha karmaşık yapıda olan geç dönem ölüdoğalarını yaratırken; örtülerin kıvrımları, nesnelerin arasındaki ve çevresindeki gölge ve şekiller gibi boyutları manzara resimlerindeki unsurlarla aynı şekilde ele almıştır. Eğriler ve canlı renklerle bu düzenleme, tuvalden dökülecekmiş gibi görünür. Görüş açısını nesnelerin masifliğini vurgulayacak biçimde ayarlamıştır.

***Sainte-Victoire Dağı*, 1902-6, tuval üzerine yağlıboya, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, ABD, 65 x 81 cm**

Bu eser, Cézanne'ın bu dağı betimlediği 60 kadar resminden biridir. Ön plandan arka plana doğru kademeli geçişi gösterirken geleneksel atmosferik perspektif kurallarına uymaz ve ön planda daha yakından bakıldığını ima eden hiçbir detaya yer vermez. Bunun yerine Cézanne ön, orta ve arka planları bitişik renk yamalarıyla, eşit tonda, renkte ve büyüklükte kurgular.





***Bahçıvan Vallier,* 1905-6, tuval üzerine yağlıboya, E.G. Bührle Koleksiyonu, Zürich, İsviçre, 65 x 54 cm**

Cézanne, 1904 yılında Paris ve Fontenableau'ya yapmış olduğu kısa seyahatler dışında, hayatının son iki yılında Aix'ten hiç ayrılmamıştı. Vallier, Cézanne'a modellik yapan son kişiydi. Cézanne adamı en düzgün kıyafetleri ve şapkasıyla güneşin altında otururken, canlı dokunuşlarla resmetmiştir. Son zamanlarda yaptığı en özgür resimdir, çünkü Cézanne yönlü fırça darbelerini kullanmayı bırakmıştır.



***Oturan Adam,* 1905-6, tuval üzerine yağlıboya, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya, 65 x 54 cm**

Yaşamının son yıllarında bahçıvanını resmettiği diğer portrelerden biri olan bu eser, Vallier'nin çalıştığı bahçede yapılmıştır. Vallier, atölyenin dışındaki alçak duvarın önünde oturmaktadır. Gün ışığı ağaçların arasından süzülür. Seyreltilmiş boyalarını ince fırça darbeleriyle uygulayarak, dik duran figürü açık mavi ve onunla kontrast oluşturan koyu sarı renkteki yatay duvarla birlikte betimlemiştir.



***Vallier'nin Portresi,* 1906, tuval üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 65 x 54 cm**

Cézanne, Vallier'yi konu ettiği son resmi hakkında şöyle yazar: "Kendimi gerçekleştirme konusunda o kadar yavaşım ki, bu beni çok üzüyor." Şiddetli bir fırtınada hastalanan Cézanne, Les Lauves'a geri götürülür ve burada, eski hizmetkârı Madam Brémond onun kan dolaşımını normale döndürebilmek için kollarını ve bacaklarını ovar. Cézanne, ertesi gün Vallier'nin portresi üzerinde çalışmaya devam etse de bitap düşerek birkaç gün sonra hayata veda eder.





CÉZANNE

500 GÖRSEL EŞLİĞİNDE YAŞAMI VE ESERLERİ

İzlenimci ve kübist akımlar arasında benzersiz bir köprü kuran sanatçı Paul Cézanne'a ilişkin kolay anlaşılır ve detaylı bir değerlendirme.

■

Yaşamını, dönemin toplumsal koşulları bağlamında anlatan, dostluklarına ve ailesine ışık tutan büyüleyici bir biyografi.

■

Cézanne'ın en önemli eserlerinden oluşan, üslubuna ve tekniğine dair uzman analizlerine yer verilen etkileyici bir galeri.

■

Sanatçının renk, kompozisyon, tasarım ve gözlem konusundaki ustalığını ortaya koyan geniş bir seçki.

■

500 seçkin röprodüksiyon ve fotoğraf eşliğinde kapsamlı bir resimli kaynak kitap.

EN ÖNEMLİ 300 RESMİNDEN OLUŞAN GALERİ İLE SANATÇININ YAŞAMI VE SANATININ RESİMLİ AÇIKLAMASI **SUSIE HODGE**



